


D.A.C

المركز الديمقراطي العربي

برلين-ألمانيا

الإيقـاع

في مفاهيم الفنون السمعيّة والمَرئيّة

إشراف وتنسيق

د. علي شمس الدين / دة. فاتن ريدان









وقائع أعمال المؤتمر الدولي الإفتراضي

أيام 26و27 جوان 2022

النّـــاشـــر- Editor

المركز الدّيمقراطي العربي

للدّراسات الاستراتيجية والسّياسيّة والاقتصادية

برلين-ألمانيا





Democratic Arab Center

For strategic, political, and economic studies

المركز الدّيمقراطي العربي
للدّراسات الاستراتيجية والسّياسيّة والاقتصادية
برلين-ألمانيا


صفحة [2]

Democratic Arab Center
For strategic, political, and economic studies
Tel: 0049-code Germany
030-54884375
090-91499898
030-86450098

Email – البريد الإلكتروني
book@democraticac.de





أشغال المؤتمر العلمي الافتراضي الموسوم بعنوان:

الإيقاع

في مفاهيم الفنون السمعيّة والمرئيّة

الأحد 26 والإثنين 27 جوان 2022 على زوم

إشراف وتنسيق

د. علي شمس الدين / د.ة فاتن محمّد ريدان

جامعة قابس/الجامعة المركزيّة

الجمهوريّة التّونسيّة



Proceedings of the international virtual scientific Conference

The Rythm

In the concept of Audio and Visual Arts

26th and 27th of June 2022 on Zoom

Supervision and coordination

Dr Ali CHAMSEDDINE/Dr Faten Mohamed RIDENE

Gabes University/Université Centrale/Tunisia

Democratic Arab Center
For Strategic, Political
and Economic Studies
Berlin – Germany



المركز الدّيمقراطي العربي
للدّراسات الاستراتيجية والسّياسيّة
والاقتصادية برلين - ألمانيا

Higher Institute of Arts
and Crafts of Gabes,
University of Gabes-
Tunisia



المعهد العالي للفنون والحرف
بقابس، جامعة قابس -
الجمهوريّة التّونسية



صفحة [4]

Laboratory of
Revolutionary film Index
in Algerian Cinema-
University of Oran-
Ahmed Ben Bella-Oran –
Algeria



مختبر فهرس الأفلام الثّوريّة في
السّينما الجزائريّة-جامعة وهران
1-أحمد بن بلّة-الجزائر

Laboratory of Arts and
Cultural Studies - Faculty
of Arts, Letters and
Languages - University of
Abu Bakr Belkaid -
Tlemcen – Algeria



مخبر الفنون والدّراسات الثّقافيّة-
كلّيّة الفنون والآداب واللّغات-
جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان-
الجزائر

Honorary Presidency of the Conference--الرّئاسة الشرفيّة للمؤتمر

A.P. Dr Olfa NJIMA أ.م.د.ة ألفة نجيمة

أستاذ محاضر في الفنون الجميلة-جامعة قابس-الجمهورية التونسية

Head of the Index laboratory of revolutionary films in Algerian cinema - Algeria

Professor Aïssa RASSELMA أ.د.عيسى راس الماء

رئيس مختبر فهرس الأفلام الثورية في السينما الجزائرية-الجزائر

Head of the Index laboratory of revolutionary films in Algerian cinema - Algeria

Professor Tochaoui BELHADJ أ.د.طرشاوي بلحاج

رئيس مختبر الفنون والدراسات الثقافية-الجزائر

Head of the Laboratory of Arts and Cultural Studies - Algeria

Pr Dr Ammar CHARAANE أ.د.عمّار شرعان

المركز الديمقراطي-برلين-ألمانيا

Democratic Arab Center-Berlin-Germany



Head of the International Conference—رئيس المؤتمر الدولي

A.P. Dr Ali CHAMSEDDINE أ.م.د.علي شمس الدين

المعهد العالي للفنون والحرف بقابس-جامعة قابس-الجمهورية التونسية

Higher Institute of Arts and Crafts of Gabes-University of Gabes-Republic of Tunisia

Chair Woman of the Scientific Committee—رئيسة اللجنة العلميّة

A.P. Dr Faten Mohamed RIDENE أ.ب.د.ة فاتن محمد ريدان

المدرسة المركزية الخاصة للآداب والفنون وعلوم الاتصال-الجامعة المركزية-جامعات هونوريس المتحدة-الجمهورية التونسية

Central Private School for Literature, Arts and Communication Sciences Université Centrale-Honoris United Universities-Republic of Tunisia

General Coordinator—المنسق العام

Dr Najia Soliman ABDALLAH د.ة ناجية سليمان عبد الله

رئيس تحرير مجلة العلوم السياسية والقانون-ألمانيا
Editor in Chief – Journal of Political Science and Law-Germany

Preparatory Committee President—رئيس اللجنة التحضيرية

Dr Ahmed BOUHKOU د.أحمد بوهكو

رئيس تحرير المجلة الدولية للدراسات الاقتصادية-ألمانيا
Editor in Chief -International Journal of Economic Studies-Germany

Organisational Committee President—رئيس اللجنة التنظيمية

Pr Karim AICHE أ. كريم عايش

المدير الإداري للمركز الدّيمقراطي العربي-برلين-ألمانيا
Administrative Manager-Democratic Arab Center-Berlin-Germany



Editing Team—فريق الإصدار

A.P. Dr Faten Mohamed RIDENE أ.ب.د.ة فاتن محمد ريدان

Book's Designer and Editor-مصمّمة ومنسّقة الكتاب

R. Assala Belsem BOUAMEUR ب.أصالة بلسم بوعامر

Book Cover's Designer-مصمّمة الغلاف

A.P. Dr Ali CHAMSEDDINE أ.ب.د.علي شمس الدّين

Certificates and Conference Pending's Designer-مصمّم الشّهائد ومعلّقة المؤتمر

P. Karim AICHE أ.كريم عايش

Conference Program's Designer-مصمم برنامج المؤتمر

A.P.Dr Hassen ZRIBA أ.ب.د.حسن زريبة

Higher Institute of Applied Studies in Humanities-University of Gafsa-Tunisiaالمعهد العالي للعلوم التطبيقية في الانسانيات-جامعة قفصة-تونس
English translator of the Call text-مترجم نص النداء للإنجليزية

P. Nadia CHKIR أ.نادية شقير

University of Gabes-Tunisiaجـــامعة قابس-تـــونس
French translator of the Call text-مترجمة نص النداء للفرنسية

Members of the Scientific Committee—أعضاء اللجنة العلميّة



Members of the Scientific Committee—أعضاء اللجنة العلميّة



إشكـــالـــيّـــة المـــؤتـــمـــر

DOI: 10.13140/RG.2.2.23740.51842

"الإيقاع هو تَمَدّدٌ للعناصر التي هي جزء من المُدّة. أمّا في الفنون البصرية، هي الطريقة التي يتم بها إعادة تكوين الفضاء لإظهار الموسيقى الداخليّة للفرد. فالإيقاع هو نبض الألوان أو الأشكال أو المادة التي تظهر في الوقت المناسب في الفضاء البصري. يُمكن أن يكون بطيئًا وحيويًا وغير منتظم ومتجانس وغير متجانس، وهو أساس الشرعيّة الطوبولوجيّة الاشتقاقيّة للصور. يكشف الإيقاع عن البنية الأساسيّة، وهي البنية الوجوديّة للصور. ومع ذلك قد لا يكون كذلك."

في نفس السياق يُنظّم الإيقاع مُددَ الأصوات في الموسيقى ويدعم سيرورتها وتراكب هَزْمَنَتِها لإيصال خطاب مُعبّر مبني على التآلف والتنافر، على السكون والصوت. حتى في أكثر الألحان حريّة (Adlib) لا يختفي الإيقاع، بل يأخذ حضوره شكلا عشوائيًا مُنتظمًا.



صفحة [9]

لا تختلف السينما على تفاعلات الصورة والموسيقى، بل تنغمس هي أيضا في تجليات الإيقاع لإسباغ المشاهد بتفاعلات حسيّة تتأرجح بين التوتّر والهدوء. فكلّما تواترت المشاهد على إيقاع سريع بثّت في متابعيها إحساسا بالتوتّر والحركة. وكلّما امتدّت المشاهد وتباطأت سرعة تداولها أضفى إحساسا بالهدوء والطمأنينة والسلام. إيقاع بَاينَ الأحاسيس ونَاقض الخطاب السينمائيّ ونسّق رؤيتنا للعمل.

ارتبط الإيقاع بالأسس الخطابيّة للفنون السمعيّة والبصريّة وتفاعل مع ريشة الرسّام وريشة العازف والريشة الرقميّة للمصمّم... فالنتيجة واحدة والأثر، واحد، والإنتاج متنوّع، ومتفرّع.

وهو ما يدعونا لطرح التساؤلات الآتية:

- ✓ أي مكان وأي دور يُمكن أن يلعبه الإيقاع في العمل الفنّي؟
- ✓ هل يُعتبَر غياب الإيقاع عن العمل الفنّي خللٌ أم رؤية؟
- ✓ ماهي وسائل تحديد الإيقاع وتحليله في الأعمال الفنيّة؟
- ✓ إلى أيّ مدى يُمكن أن يرتبط العمل الفنّي بالإيقاع؟
- ✓ كيف يُمكن تدريس الإيقاع في الفنون السمعيّة والبصريّة؟

✓

أهـــداف المــــؤتـــمـــر

يسعى المؤتمر إلى تحقيق الأهداف الآتية:

- ✓ فتح المجال للبحوث والدراسات الفنيّة الجادة التي تطرح مجموعة من التصورات المنظّرة للفن وخصائصه.
- ✓ التعرّف على واقع الإيقاع في الفنون السمعيّة والبصريّة وتجليّاته الإبداعيّة.
- ✓ البحث عن جذور الخلل ومظاهر الاضطراب الإيقاعي في الإبداع الفنّي.
- ✓ التعرف على التحديات التي تواجه الباحث والمنظّر في تحديد المظاهر الإيقاعيّة وتحليلها.
- ✓ مدى ارتباط الخطاب الفنّي بالانتظام الإيقاعي.

أهـــميّة المــــؤتـــمـــر



تكمن أهمية الموضوع المطروح فيما يلي:

- ✓ طرح وجهات النظر المختلفة حول موضوع الإيقاع والفن والقضايا الإبداعيّة الراهنة.
- ✓ مقاربة اشكاليّة الخطاب الفنّي المرتبط بالإيقاع في مختلف جوانبه الإبداعيّة والتنظيريّة.
- ✓ التفاعل العلمي مع واقع الإيقاع في علاقته بالفنون السمعيّة والبصريّة المتنوّعة.
- ✓ محاولة تجميع الباحثين في مختلف الفنون حول اشكاليّة موحّدة ودعوتهم للتلاقح الفكري وتبادل للمعارف في موضوع الإيقاع.
- ✓ جدة تناول الموضوع المطروح في الساحة العلمية.
- ✓ يجمع الموضوع بين نقيضين في طرح قضية الإيقاع من ناحية تأثيره على الفنون السمعيّة والبصريّة حاضرا أم غائبا.

محاور المؤتمر

- المحور الأول: مكانة الإيقاع في الفنون السمعيّة والبصريّة.
- المحور الثاني: الإيقاع والخطاب الفنّي.
- المحور الثالث: التقنيات الحديثة في دراسة الإيقاع وتحليله.
- المحور الرابع: الحريّة الإيقاعيّة خللٌ أم رؤية إبداعيّة؟
- المحور الخامس: تدريس الإيقاع في الفنون السمعيّة والبصريّة



Problematic of the international conference

DOI: 10.13140/RG.2.2.23740.51842

"Rhythm is an expansion of the elements that are part of the duration. In the visual arts, however, it is the way space is reconfigured to show the inner music of the individual. Rhythm is the pulse of colors, shapes or matter that appears in the appropriate time in the visual space. It can be slow, vivid, irregular, homogeneous and heterogeneous. Also, it is the basis of the etymological and topological legitimacy of images. Rhythm reveals the basic structure that is the existential structure of images. Yet, it may not be so ».

In the same context, rhythm regulates the durations of sounds in music, supporting its process and layers of its hierarchy to deliver an expressive discourse based on harmony and dissonance, on stillness and sound. Even in the freest melodies (Adlib), the rhythm does not disappear, but rather its presence takes a random, regular shape.



Cinema does not differ in the interactions of the image and music, but also indulges in the manifestations of rhythm to imbue the viewer with sensory interactions that oscillate between tension and calm. The speedier the rhythm of scenes is, the more action and nervousness are aroused in the audience. When scenes are slowed down, a sense of calm, tranquility and peace is added: a rhythm that evinced feelings contradicted the cinematic discourse and coordinated our vision of the work.

Rhythm was linked to the discursive foundations of audio and visual arts and interacted with the painter's brush, the player's brush, and the designer's digital brush: the result is one and the effect is one, yet the production is diverse and multiple.

This propels us to ask the following questions:

• Where and what role can rhythm play in the work of art?

• Is the absence of rhythm in the work of art considered a defect or a vision?

• What are the means of determining and analyzing rhythm in artistic works?

• To what extent can the work of art be related to rhythm?

How can rhythm be taught in the Audio and Visual Arts?

Objectives of the Conference

The conference seeks to achieve the following objectives:

• Paving the way for serious artistic research and studies that offer a set of theoretical conceptualizations of art and its characteristics.

• Evincing the reality of rhythm in the audio and visual arts and its creative manifestations.

• Churning out the roots of defects and manifestations of rhythmic disturbance in artistic creativity.



• Knowing the challenges meeting the researcher and theorist in identifying and analyzing rhythmic manifestations.

*Checking the extent to which artistic discourse is related to rhythmic regularity.

The Importance of the Topic

The importance of the suggested topic lies in:

• Presenting different points of related to the subject of rhythm, art, and current creative issues.

• Approaching the problematic of artistic discourse related to rhythm in its various creative and theoretical aspects.

• Interacting scientifically with the reality of rhythm in its relationship to the diverse audio and visual arts.

• Attempting to unite researchers in the various arts around a single problem and calling for intellectual cross-fertilization and an exchange of knowledge about rhythm.

• Broaching seriously the subject suggested in the scientific arena.

• The topic combines two opposites in raising the issue of rhythm in terms of its impact on the audio and visual arts, either present or absent.

Themes of the Conference

• The first axis: the status of rhythm in the audio and visual arts.

• The second axis: rhythm and artistic discourse.

The third axis: modern techniques in the study and analysis of rhythm.

• The fourth axis: The free Rhythm: a defect or a creative vision?

• Fifth Axis: Teaching Rhythm in Audio and Visual arts



Problématique de la Conférence

DOI: 10.13140/RG.2.2.23740.51842

« Le rythme c'est la scansion d'éléments qui s'inscrivent dans une durée. En arts plastiques, c'est la manière dont l'espace se compose à nouveau pour montrer sa musique intérieure. Le rythme c'est la pulsation des couleurs, des formes ou de la matière, qui font surface temporelle dans l'espace du visible. Il peut être lent, vif, irrégulier, homogène, hétérogène et fonde la légitimité étymologiquement topologique des images. Le rythme dévoile la structure sous-jacente, il est une structure ontologique des images. Pourtant il peut ne pas l'être. »

Dans le même contexte, le rythme régule la durée des sons dans la musique et soutient son défilement et la superposition de son harmonie pour transmettre un discours expressif basé sur la consonance et la dissonance, sur le silence et le son, sur le calme et le bruit. Même dans les mélodies les plus libres (Adlib), le rythme ne disparaît pas, mais sa présence prend plutôt une forme aléatoire et régulière.



Le cinéma ne se différencie pas par les interactions de l'image et de la musique, mais se laisse également aller aux manifestations du rythme pour imprégner le spectateur d'interactions sensorielles qui oscillent entre tension et calme. Chaque fois que les scènes se répètent à un rythme rapide, elles instillent chez leurs spectateurs un sentiment de tension et de mouvement. Plus les scènes s'allongent, plus la vitesse de circulation ralentit, et plus cela ajoute un sentiment de calme, de tranquillité et de paix. Et c'est dans ce contexte qu'un rythme des sentiments de nuancés, contredit le discours cinématographique et coordonne notre vision de l'œuvre.

Le rythme est lié aux fondements discursifs des arts audiovisuels et interagit avec le pinceau du peintre, le plectre de l'instrumentiste et le pinceau numérique

du designer... Le résultat est le même, l'effet est le même, mais la production est diverse et ramifiée.

Cela nous amène à nous interroger sur :

Quelle position et quel rôle peut avoir le rythme dans une œuvre artistique ?

L'absence de rythme dans une œuvre est-ce un défaut ou une vision ? Quels moyens (artistiques, techniques ou scientifiques) pourraient déterminer et analyser le rythme dans une œuvre d'art ?

Dans quelle mesure (vision, place ou choix) une œuvre pourrait-elle être associée au rythme ? Comment peut-on enseigner le Rythme dans les Arts Acoustiques et Visuels ?

Objectifs de la Conférence

La conférence vise à atteindre les objectifs suivants :

Ouvrir la voie à des recherches et études artistiques sérieuses qui posent un ensemble de visions théorisant les arts et leurs caractéristiques rythmiques.



Découvrir la réalité du rythme dans les arts acoustiques et visuels ainsi que leurs manifestations créatives.

Chercher les racines des déséquilibres et des perturbations rythmiques dans la créativité artistique.

Découvrir les défis auxquels le chercheur et le théoricien sont confrontés dans la localisation et l'analyse des manifestations rythmiques.

L'étendu des liens entre le discours artistique et la régularité rythmique.

Comprendre par le rythme d'une œuvre quelconque la démarche artistique.

Découvrir l'importance d'une pédagogie artistique basée sur le rythme

Importance de la problématique

L'importance du sujet réside dans les points suivants :

Apporter différentes perspectives au rythme, à l'art et aux problématiques actuelles sur la créativité.

Aborder le problème du discours artistique lié au rythme dans ses différents aspects créatifs et théoriques.

L'interaction scientifique avec la réalité du rythme en relation avec les divers arts acoustiques et visuels.

La tentative d'unir les chercheurs de divers branches artistiques autour d'une problématique commune et les appeler à la convergence intellectuelle et à l'échange de connaissances sur le thème du rythme.

La nouveauté à aborder la question dans l'arène scientifique.

Le sujet combine deux opposés en soulevant la question du rythme en termes d'impact sur les arts audiovisuels par sa présence ou par son absence.

Thèmes de la coférence



Axe I : la place du rythme dans les arts audiovisuels.

Axe II : le rythme et le discours artistique.

Axe III : les nouvelles technologies appliquées dans l'étude et l'analyse du rythme.

Axe IV : La liberté rythmique est-elle un défaut ou une vision créative ?

Axe V : Enseigner le rythme en arts sonores et visuels

Book Index فهرس الكتاب







صفحة [22]

محاضرة Lecture

جمالية النسق الايقاعي في البناء الدرامي لأفلام السوسيورعب

أحداث فيلم دشرة نموذجا



THE AESTHETIC OF THE RHYTHMIC LAYOUT IN THE DRAMATIC CONSTRUCTION OF SOCIOHORROR MOVIES:

Case of Dachra made by Abdelhamid Bouchnak

أ.م.د.ة. فاتن محمد ريدان A.P. Dr Faten Mohamed RIDENE

أستاذة باحثة-الجامعة المركزية-الجمهورية التونسية

Assistant Professor-Université Centrale-Tunisia

Faten.ridene@esac.rnu.tn

جمالية النسق الايقاعي في البناء الدرامي لأفلام السوسيورعب

أحداث فيلم دشرة نموذجا

THE AESTHETIC OF THE RHYTHMIC LAYOUT IN THE DRAMATIC CONSTRUCTION OF SOCIOHORROR MOVIES

Case of Dachra made by Abdelhamid Bouchnak

A.P. Dr Faten Mohamed RIDENE أ.م.د.ة. فاتن محمد ريدان

أستاذة باحثة-الجامعة المركزية-الجمهورية التونسية

Assistant Professor-Université Centrale-Tunisia

faten.ridene@esac.rnu.tn



الملـخّـص

ممّا لا شكّ فيه، يمكننا اعتبار دمج حاسّتيْ السّمع والبصر في تلقّي المتفرّج لأحداث شريط سينمائيّ أمرا بديهيّا مُذْ كانَ يُعْرَضُ صامِتًا مرفُوقًا بجوقَةٍ مُوسِيقِيَّةٍ تُسَطِّرُ بِمَعْزُوفَاتِهَا سَيْرُورَةَ أَحْدَاثِهِ. وبالإضافة إلى تعلُّقِ الجمهورِ بقصّة مؤثّرة في شريط اجتماعيّ، أو تَوْقِهِ لمتابعة مسارِ مختصٍّ في موسيقى الأفلامِ عبر مقارنة مختلف مقطوعاته التي أثّثت أشرطةً شارك فيها، قد نجد وضعَ المُشاهِدِ النّفسيّ يتصادم مع بروز نوتات تقطع صمت مشهد شخصيّة شرّيرة بصدد تطبيق غطرستها على أبطال القصّة، جاعلةً بذلك، الجمهور المتلقّي، يحزن لحالها وينقم على الفاعل، فيصرخُ في القاعة لتوبيخ الشخصيّة الماكرة، أو يكتفي بعض المشاهدينَ بتقطّب يبان على الجبين أو انكماش في الشفتيْنِ أو ضغط أصابعِ يدٍ يعكسون بها وضعا متوتّرا يتعايشونه مع أحداث الفلم. أمّا في حال تغيّر صنف الأفلام من الاجتماعيّة أو الدّراميّة إلى نظيرتها من فئة أفلام الرّعب، فإنّ ردود الفعل تتطوّر وتزداد تعقيدًا مع تطوّر أحداث الشّريط إلى أن تصل إلى الصّراخ أو في بعض الأحيان مغادرة القاعة، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على الوطأة القاسية لإيقاع شريط من صنف الرّعب، وخاصّة الاجتماعيّ منه ، كشريط "دشرة" لعبد الحميد بوشناق (Bouchnak, 2018) الذي سنتناوله بالبحث والتمحيص حول ما يمتاز به من تصاعد في بنيته السرديّة الدّراميّة المرعبة، لنستنتج تأثير المراوحة بين النوتات الموسيقيّة ووحدات الصّمت الطّويلة التي من شأنها أن تنتج موجات صوتيّة محدّدة في الموسيقى المرافقة للشّريط، لتؤثّر على نفسيّة المشاهد، مع تصاعد إيقاع الأحداث والوصول إلى ذروتها (climax): إيقاعٌ يرفّع من مستوى هرمونات الكورتيزول cortisol والدوباميـdopamineـن (Moisan & LeMoal, 2012)بطريقة تُسرّعُ في أغلب الأحيان في إيقاع نبضات قلب المشاهد.

الكلمات المفتاحيّة

إيقاع-بناء سردي-شريط سينمائي-ذروة الأحداث-صنف السوسيورعب

ABSTRACT

Undoubtedly, we can consider integrating the senses of hearing and sight, in the spectator's reception of the events of a movie tape, as something obvious, and this goes back in time since its projection was silent accompanied by a choir, which traces with its musical pieces, the story's process. And in addition to the spectator's attachment to a moving story in a social genre film, or their desire to follow the path of a film music composer by comparing the different scores he has written; we can note that the viewer's psychological situation collides with the emergence of musical notes that break the silence of the scene of an evil character who is about to apply his arrogance to the heroes of the story, making that way, the receiving public, grieve for the victim condition, and take revenge on the perpetrator, either by screaming in the movie theatre to reprimand the cunning character, or settle for a shrinkage that appears on the forehead, or a contraction in the lips, or a practicing fingers pressure which reflects the tense situation that they feel with the events of the film. But in the case of changing the film genre to its horror counterpart genre, taking Dachra made by Abdelhamid (Bouchnak, 2018) as an example, this makes the public's reaction develop to become more complex at the level of narrative events' evaluation, which influences the spectators' reaction until they scream or decide to leave the movie theatre. This is what reflects the impact of the narrative rhythm on the receiving public, and we will try in this study to decode the repercussion of the horror's aesthetic on the public, due to the fluctuation between musical notes and long units of silence and how could they affect the psyche of the spectators during the escalation of the rhythm of film events until reaching their climax and then raise the level of the hormones of dopamine and cortisol (Moisan & LeMoal, 2012) in a way that often speeds up the spectators' heartbeat

KEY WORDS

Rhythm, narrative construction, motion picture, climax, sociohorror

المقدّمة

لا مناص من القول أنّ الإيقاع أثبت تواجده في السينما مذ كان صامتا، إذ منذ أولى الأشرطة غير الناطقة: "الخروج من المصنع" [La Sortie d'usine] للأخوين لوميار (Lumière, 1895)، ورغم غياب إيقاع التوليف الذي لم يرَ بعْدُ النّورَ، نستطيع رصد إيقاع خطوات العمّال خلال مغادرتهم للمصنع، عبر كاميرا الأخوين لوميار االمثبّتة أمام بابه، لتُوثّقَ في ذات الآنِ خطوات مغادرتهم مقرّ عملهم، ومستوياتهم الاجتماعيّة عبر ملابسهم وهندامهم، بالإضافة إلى إيقاع نفسيّاتهم الذي تعكسه سرعة مشيهم وتقاسيم وجوههم.





التمثّل عدد 1: لقطة من شريط "الخروج من المصنع" للأخوين لوميار *(Lumière, 1895)*

ثمّ تطوّر تخصيص الإيقاع للبناء السرديّ لأحداث الأشرطة الصّامتة، عبر إرفاقها بمقطوعات موسيقيّة خاصّة بها، لتجعل لأحداث الشّريط ونسقها أثرا على نفسيّة المشاهدين، يتغيّر بتغيّر معطيات القصّة والحيثيات، فنجدها تارة تسيل دموع المشاهد، وتارة توتّره ليعبّر عن غضبه ضدّ الشخصيات، وطورا تحفّزه للابتسامة فالقهقهة عندما تعيش الشخصيّات مواقف هزليّة.

لا نسهو كذلك عن الثورة التي أحدثها التوليف على إيقاع البناء السّرديّ لأيّ شريط، وذلك منذ بروزه سنة 1929 كثورة جماليّة تجديديّة أبدع فيها المخرج الرّوسيّ دزيغا فيرتوف بمشاركة زوجته ايليزافيتا زفيلوفا - كممثّلة وكركّبة /مولّفة في شريطه "رجل مع كاميرا فيلم" [L'homme à la caméra] (Svilova & Vertov, 1929). إذ يمكننا اعتبار هذا الشريط بمثابة مخطّط ثوريّ للمفاهيم النّظريّة التي تدور حول دور الإيقاع الذي يصمّمه مؤلّف قصّة أيّ شريط سينمائيّ، واضعا بصمته في تسلسل الأحداث ومنحنى سيرورتها ومواضع الشّخصيّات بين مساندة ومعرقلة للقضيّة الأساسيّة للفلم: نظريّةٌ أَحْسَنَ فيرتوف تطبيقها ببراعة في شريطه الواقعيّ الحداثيّ "رجل مع كاميرا فيلم" [L'homme à la caméra] (Svilova & Vertov, 1929) ، مثيرا بذلك

الجدلَ العلميّ(Feldman, 1948) (Enzensberger, 1972) والإعلاميّ(Meliza, 1981) (Borelli, 1972)على حدّ سواء.

وقد طغت النّزعة الإيقاعيّة لشريط "رجل مع كاميرا فيلم" حتّى على تصميم المعلّقة الرّسميّة للشريط، إذ نجد فيها مراوحة بين ظلال الأبيض والأسود واختيار لونين طاغيين: الأصفر والبنّيّ وكأنّ المصمّم يشير بها إلى تغيير سيلمس الأبيض والأسود في الأشرطة السّينمائيّة، مسلّطا بذلك، الضّوء، على الدّور الأساسيّ الذي سيلعبه التّوليف/التّركيب في كسر القواعد في جماليّة الأفلام عبر إبداع فيرتوف وزوجته؛ ولا سيّما بصمة هذه الأخيرة التي حاول فيرتوف من خلال إسنادها دورا أساسيّا في انتاج الفيلم كممثّلة وكمولّفة/مركّبة ،بالصّدفة أو اختياريّا، إتّباع مسار أب السينما التونسيّة ألبار شمامة-شكلي(1872-1933)، الذي منح دورا بارزا لإبنته هايدي شكلي تمزالي (1906-1998) منذ العشرينات، كمولّفة وكممثّلة في شريطيْه "زهرة" (Samama-Chikli, 1922)و "عين الغزال" (Samama-Chikli, 1923)، ليكسر بذلك قاعدة بارزة في مجتمعات العشرينات والثلاثينات، في شتّى الأصقاع، مفادها خمول المرأة ومحدوديّة دورها في المحيط الأسريّ. وهذا ما يجعل النزعة الثوريّة لشريط "رجل مع كاميرا فيلم" (Svilova & Vertov, 1929)، تتجاوز التّنظير في جماليّات السّينما، لتصبح ذات طابع نسويّ وسوسيو-ثوريّ، مفادها الإقرار بفاعليّة الجنس اللّطيف في اتّخاذ أصعب المهام والنّجاح في القيام بها: إصرار يثبته فيرتوف في وضع وجه المرأة مناصفة في المعلّقة مع عين المخرج البارزة عبر الكاميرا، ومن ثمّ خلال تصويره لها في مخبر الصّور بصدد توليف لقطات من نفس الشريط.





التمثّل عدد 2: المعلّقة الرّسميّة للشّريط الرّوسيّ "رجل مع كاميرا فيلم (Svilova & Vertov, 1929)

وقد نجح فيرتوف بذلك في تحديث البناء الفيلمي لدى باقي المخرجين من شتى الأصقاع، محفّزا إيّاهم على إنعاش الجماليّة السينمائيّة، ومؤدّيا بذلك إلى ولادة عديد التّيارت والأصناف المتجدّدة في إيقاع الأشرطة

الرّوائيّة، وهو ما أدّى إلى ولادة أصناف سينمائيّة جديدة كالأفلام الأسطوريّة والتّاريخيّة والأكشن، والاجتماعية، والرّعب. وتأسيسا على الصّنفيْن الأخيريْن وامكانيّة الدّمج بينهما، سنحاول في متن المقال تأكيد الدّور الفعّال الذي يستطيع أن يلعبه هذا الدّمج، ليضفي نزعة تجديديّة على إيقاع المسار السّرديّ للشّريط، عبر تناول مثال "دشرة" لعبد الحميد بوشناق، بالدّراسة.

1-جمالية الموسيقى في أفلام الرّعب:

منذ ولادة السينما الصامتة، اعتمدت الاختيارات الجمالية لكل مخرج على دمج حاسة السمع لدى المتفرج في تفاعله مع الفيلم، بدفعه لقراءة الكآبة والمخاوف والأفراح التي تمر بها الشخصيات خلال التطوّر السّرديّ لأحداث قصّة الشّريط، وفي ذلك تحفيز لنفسيّة الجمهور، لتتعايش خلال العرض مع المراوحة في النسق السرديّ للرواية، بين أحداث مألوفة وأخرى محيلة إلى التوتّر، طبعا بالتّوازي مع المراوحة في النوتات الموسيقيّة المرافقة للمَشاهد، بين الهادئة والحادّة التي توحي بتصاعد نسق الأحداث إلى أن تبلغ ذروتها "climax": مراوحة نستطيع استنتاج تأثيرها على المشاهدين، عبر رصد ردود أفعالهم خلال عرض الشريط كالابتسامات أو الدموع أو التصفيق أو التجهم ...



ومع مرور الوقت، تطورت مرافقة الموسيقى للأفلام بالتوازي مع تطوّر أصنافها، إلى درجة توجّه الموسيقيين نحو تأليف محور موسيقيّ تام خاص بكل شريط على حدة، وذلك بهدف تسليط الضوء على المسار السردي للفيلم وقصّته والأجواء النّفسيّة التي تطبع شخصياته؛ طبعا بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية التي يتم إدماجها في الشريط خلال مرحلة ما بعد الإنتاج، عن طريق متخصصين في المجال، فنجد موسيقى صاخبة في الأفلام الهزلية والأكشن، وأوبراليّة في الأفلام التاريخية والملحمية وحزينة في الأفلام الاجتماعية والكوميديا السوداء... وهكذا دواليك.

في كتابها "موسيقى الأفلام: مقدّمة قصيرة جدّا" [FILM MUSIC: A Very short introduction]، تعزّز المنظّرة كاترين كاليناك دور "المعاهدات الموسيقيّة" المتداولة في السينما، في خلق تشكيلة من العواطف والأحاسيس لدى المشاهد، بانية نظريّتها على موسيقى مشهد الحمّام من شريط بسيكوز لألفراد هيتشكوك (Hitchcock, 1960) التي ألّفها الموسيقار برنارد هيرمان بطريقة جعلته يستغل إشاراتٍ ورموزًا تستظهر الرّعب في المشهد، على غرار لحظات الصّمت أو كما تسمّيها ك. كالينك "غياب اللّحن"، والإيقاعات غير المتوقّعة، والأصوات النّاشزة واستخدام آلة الكمان في النّطاقات العليا والكونترباص في النطاقات السفلى بطريقة تعيق إضافة الكلمات للّحن... معايير صار الجمع بينها متداولا في التالية من أشرطة الرّعب، لدرجة أن تحوّل استخدام "آلات الكمان الصّاخبة" في مشاهد الرّعب إلى اتّفاقيّة بين المنتجين للرّعب في حدّ ذاتهم، كما أثبته

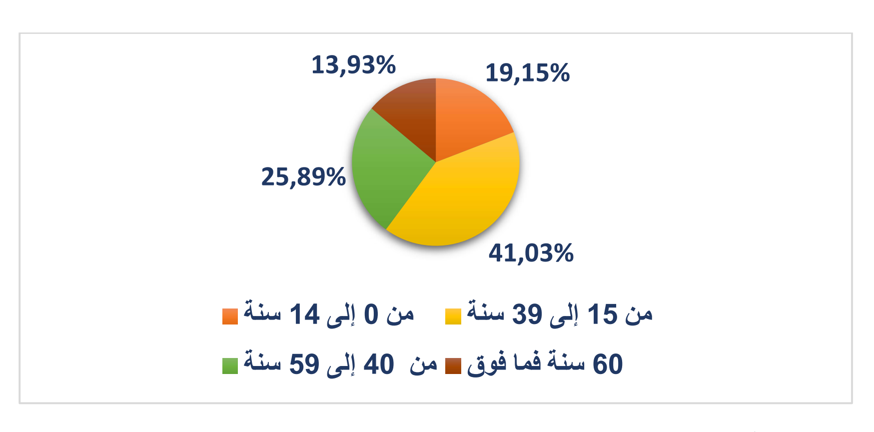
عدد لا يحصى من أفلام هذا الصنف بالإضافة إلى نظيراتها في المحاكاة الساخرة لها وحتى في البرامج والإعلانات التلفزية[i] (Kalinak, 2010, p. 15).

وتماشيا مع ما تم ذكره، لا يسعنا الا التأكيد على أهمّيّة موسيقى الأفلام لما تحمله من تأثير في إيصال أفكار المؤلّف للجمهور عموما، وعلى أهمّيّة موسيقى أفلام الرّعب على وجه الخصوص، إذ يقرّ سكيب داين يونغ في كتابه "السينما وعلم النفس علاقة لا تنتهي« ، بأنّ افلام الرّعب قد مثّلت "نوعا سينمائيا راسخا على مدار تاريخ السّينما" وذلك عبر شخصيّاتها الشّعبيّة و"ما تتمتّع به من خلود وذكاء وقوة خارقة للطّبيعة" (يونغ، 2012، صفحة 116)؛ وأنّها تستثير لدى المشاهد شعوريْنِ طاغييْنِ هما الخوفُ والاشمئزاز (يونغ، 2012، صفحة 135) ، متّكئا في تحليله على أثر "موسيقى متنافرة النّغمات (...) وفوضى مونتاج سريع ومربك" (يونغ، 2012، صفحة 60) على المُتفرّجِ.

2-مدى تلقي أفلام الرّعب في تونس

لو أخذنا جمهور السينما، التّونسيّ، كمثال، لوجدناه بفئته العمريّة الشّبابيّة -بين 15 و39 سنة- يقارب نصف السّكان في الجمهوريّة التّونسيّة (INS، 2018) حسب التعداد العام للسكان للمعهد الوطني للإحصاء، ما يجعله جمهورا شبابيّا في مجمله، متعطّشا للفنّ السّابع.





التمثّل عدد 3: تقديرات السكان في الجمهورية التونسية حسب الفئة العمريّة (INS، 2018)

وما لا شك فيه، قد يكون اختيار مؤلّف دوليّ لصنف الرّعب في أشرطته بديهيا، يغمره أمل تحقيق أقصى نسبة من المرابيح المالية عبر بيع جميع التذاكر في فترة قصيرة جدا، وملء القاعات بذلك، لمحبي السينما والمولعين بصنف الرّعب عامة، وبما فيهم التونسيون على وجه الخصوص، لا سيّما في تباريهم في اتّباع جديد الأفلام، تبارٍ نستطيع استنتاجه عبر مجموعات شبابيّة محدثة في المواقع الاجتماعية، تجمع مئات الآلاف من الأعضاء، ويدور نشاطها السّيبرنيّ حول تبادل الآراء في عديد أصناف الأفلام من بينها صنف الرّعب. لكن إذا

كانت قصّة شريط رعب مستمدّة من الواقع المعيش والموروث الدّينيّ الاسلاميّ والحكواتيّ المخيف، مثلما هو الحال مع الشّريط التّركيّ "سجّين" (ميستشي، 2014)، فإنّه ينتاب تأثيرها على المتفرّج طابع خاصّ، إذ لن يحسّ بنفس النّسبة من الاهتزازات النّفسيّة وقشعريرة الأبدان كما يحسّ به عندما يشاهد تجسيد طقوس سحر أسود يطبع المجتمع العربيّ والإسلامي.

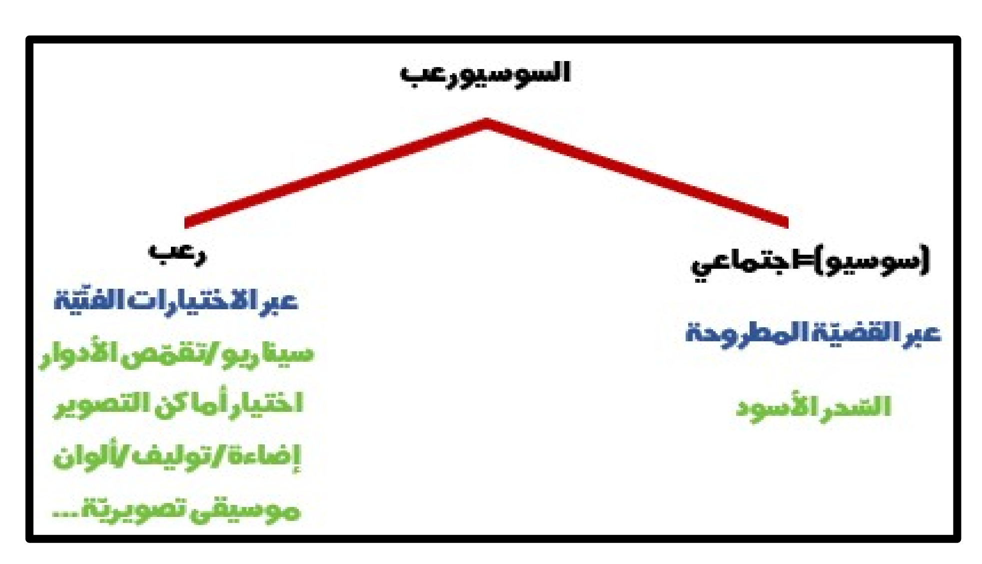
ولا بدّ من الإشارة إلى أثر الموروث الإسلاميّ من معتقدات شعوب تتخذ القرآن الكريم والسّيرة النّبويّة كمرجع، ففي شريطيْ "سجّين" (ميستشي، 2014) التركي و"دشرة" (Bouchnak, 2018) التونسي على حدّ سواء، نجد المخرجَيْنِ قدْ بَنَيَا سرْدِيّةَ قِصّتَيْهِمَا عَلَى القرْآنِ الكريمِ والأحاديث النّبويّة كمَرْجعٍ. وتأسيسا على ذلك نجِدُ ميستشي يبدأ شريطَهُ بحديث الرّسول محمّد ﷺ عن أبي معاوية عن يزيد بن حيّان عن زيد بن أرقم" حول السّحر المطبّق من يهوديّ على الرّسول الأكرم ﷺ (حديث_نبوي، د.ت)، بينما يستندُ بوشناق عبر حوار الشخصيّة الرئيسيّة ياسمين عندما تقول: "السّحر يمنو بيه برشة ديانات وبرشة ثقافات، والسحر زادة موجود في القرآن"(Bouchnak, 2018) كتذكيرٍ من المُخْرِجَيْنِ حول القضيّة الأساسيّة التي يطرحانها في شريطيْهِما، ممّا يضفي جماليّةً خاصّة على إيقاع الفلم ويجعل استساغته لدى الجمهور مختلفة تماما عن نظيرتها العالميّة. ونتيجة لذلك تكون ردود الفعل لدى المشاهدين محدودة فقط خلال مشاهدة الشّريط وفي أقصى الحالات تتم مناقشته خلال مغادرة القاعات، بينما إن كان الموضوع المطروح مرتبطا بالمعتقدات الدّينيّة يكسوها طابع اثنيّ إسلاميّ، ففي هذه الحالة يتجاوز الجمهور حدود منصّات المشاهدة وقاعات السّينما، ليتّخذ موضوع السّحر الأسود مكان جدال في عديد الدّوائر كالطّلّابيّة والأسريّة والإعلاميّة، ما يجعل أشرطة الرّعب تكتسي طابعا اجتماعيا سامحة لنا بتعميدها بصنف "السّوسيورعب" الذي سندرس نسقه الدّراميّ وإيقاعه على أحاسيس الجمهور.



3-النسق الدرامي لصنف السوسيورعب في دشرة: إيقاع متصاعد

تُقِرُّ المنظّرة الأمريكيّة جان كارول كلوفر بأنّ "أكبر نسبة من أفلام الرّعب تمّ انتاجها بشكل مستقلّ"(Clover, 1993, p. 6) وهو ما يؤكّده عبد الحميد بوشناق عبر شريطه دشرة (Bouchnak, 2018)، بتخلّيه عن موارد التّمويل المعروضة على المخرجين والمنتجين التونسيين كالمسابقة الوطنية للمساعدة على الإنتاج التي تؤثثها سنويا وزارة الشؤون الثقافية، والمسابقات المنظّمة في مختلف المهرجانات الدّوليّة للسّينما، والتي تهدف إلى دعم مشاريع أشرطة بصدد الإنجاز أو الإنهاء. ولعلّ رؤية بوشناق الفنّيّة هي التي دفعت به إلى هذا الاختيار

من الإنتاج المستقلّ، فالمخرج -حسب تعبيره- بنى انتاج شريطه على وحدة فريقه كلبنة أساسيّة، فباع سيارته وآلات تصويره (Bouchnak, 2018) ليوفّر بثمنها فقط معاليم تنقّل الفريقيْنِ الفنّي والتّقنيّ وإقاماتهم في مكان التّصوير من ولاية جندوبة، بينما حقوق الفريقيْن المادّيّة تمّ تأجيلها إلى عائدات التّوزيع التي فاقت الانتظارات إثر التسويق الدّوليّ للشّريط وبيع حقوق دبلجته إلى الإسبانيّة والإنجليزيّة التين تمثّلان أولى وثاني لغة رسميّة لأكثر من ثلاثين بلدا حول العالم.

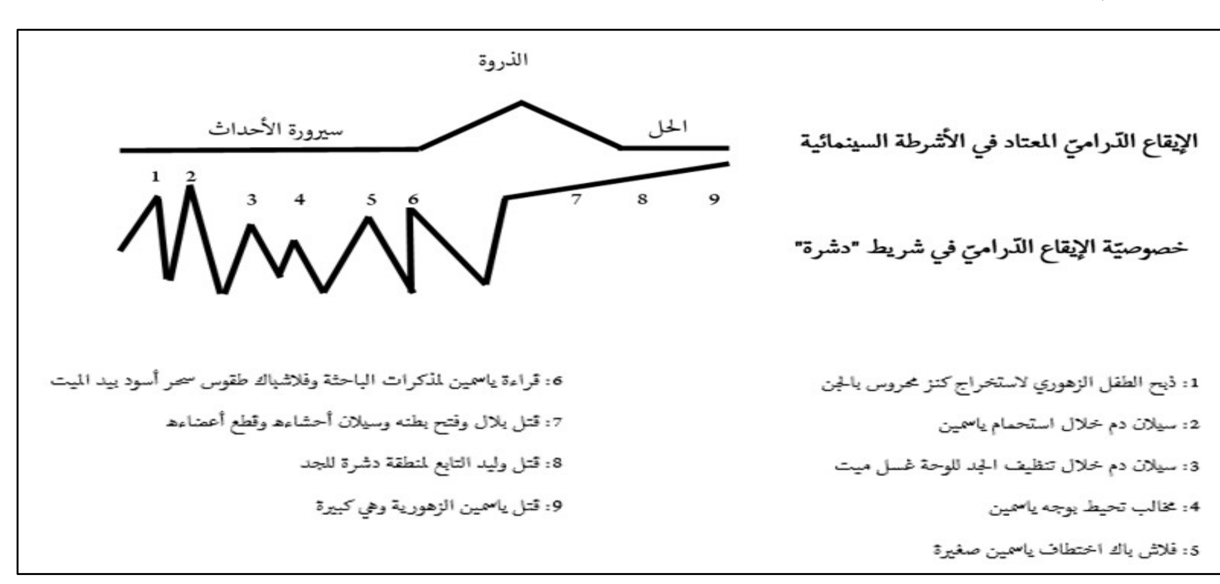




التمثّل عدد 4: تصنيف شريط دشرة في فئة السوسيورعب

وتأسيسا على ذلك، وجب الأخذ بالحسبان أنّ هذا الإنتاج المستقلّ الذي ضمنه فريق شبابيّ متكامل ومتّحد، يحمل بين طيّاته هدف تعرية قضيّة السّحر الأسود لدى الجمهور التّونسيّ والعربيّ والدّوليّ: قضيّة يكون الحديث حولها مكروها في غالب الأحيان، نظرا لما يعتريه من " ممارسات غامضة ومشبوهة، طُبِعَت في الهوية البشرية، جاعلة اياه بمثابة إشكاليّة كونيّة تتجاوز مختلف الأصول والطوائف والأعراق التي ترفض قطعا مناقشة هذه القضية بعمق، نظرًا للمعدل الهائل من الرعب والخوف" (Ridene, 2020). وبسبب تمحور شريط دشرة حول قضيّة الأطفال الزّوهريّين، اكتسى تقبّله من الجمهور طابعا اجتماعيّا، متحوّلا بذلك من صنف الرّعب إلى نظيره السّوسيورعب، وجامعا بذلك تيّارين متجانسين من أصناف الأفلام، ممّا يخوّل لـ'دشرة' (Bouchnak, 2018) أن يغوص في نوعيّة سينما المؤلّف التي تبرز عبر إيقاعات تسلسل أحداثه التي تجاوزت المتداول في سابقاتها.

يُلاحَظُ منذ أوّل مشاهدة له، أنّ شريط "دشرة" (Bouchnak, 2018) مُرْعِبٌ منذ افتتاحيّته: مشهد طفل مختَطَفٍ، يوصِلُه سائق شاحنةٍ في خبايا الليل المظلم، إلى مكان معزول، أو ربّما مكان وجود الكنز الذي سيقدّمون الطّفل الزّهوريّ قربانًا لحارِسه من الجنّ، حتى يتمكنوا من فتح الأقفال المحيطة به. ورغم هذا المزج الإجراميّ الحيوانيّ، تكسو هذه اللقطة الافتتاحية، أنغام يستمع إليها سائق الشّاحنة ويميل رأسه على إيقاعها ويتمايل معها، وفي هذا الاختيار الفنّي لبوشناق، تضارب مع النزعة الشّريرة التي تستهلّ الفلم، أو لعلّه تضارب مقصود يدفع بالمشاهد إلى طرح العديد من الأسئلة من قبيل: ما ذنب هذا الطّفل؟ يا إلاهي ما أبرد أعصاب هذا المجرم: يحمل طفلا للذبح ويغنّي؟ هل سيذبح أطفالا آخرين في بقيّة الفلم؟ هل سيخرج فعلا كنوزا؟ أليس هذا صنفا من الإجرام في حقّ الأطفال الأبرياء في مجتمع متضارب بين تثقّفه حول هذه المخاطر وإيمانه بمثل هذه الجرائم الشيطانية؟ ...



التمثّل عدد 4: اختلاف الإيقاع الدّرامي لدشرة عن المتداول



صفحة [31]

طبعا دون السّهو عن التّساؤل و/أو الامتنان للمخرج الذي تناول هذا الموضوع المرعب بالطّرح، والذي غالبا ما يحبّذ الجمهور عدم التطرّق إليه أو الحديث حوله مخافة أن يتحوّل مثل هذا الحديث عن السحر الأسود إلى طاقة سلبية جاذبة لهذا الصّنف من الشرّ الذي لا يزال متواجدا في خبايا مجتمعاتنا. وبطبيعة الحال، هذا المشهد ليس إلّا بداية لعديد اللقطات المرعبة التي ستليه طوال تطوّر النسق السّردي للشّريط، بإيقاع يضاهي تتالي الأسنان الحادّة كالمنشار، نجد فيه على عكس المتداول، عديد الذّروات climax عوض الذّروة الواحدة. فلا مفرّ من سَكَنِ الرُّعْبِ قُلُوبَ المُشَاهِدِينَ في عديد المناسباتِ كذبح الطّفل الزّهوريّ وسيلان الدماء خلال

استحمام ياسمين ثم خلال تنظيف الجد بشير للوحة التي يغسّل عليها الميت، ثمّ خلال قراءة ياسمين لمذكّرات الباحثة منجيّة التي تم حبسها في مستشفى المجانين إثر تفطّن آكلي لحوم البشر لتواجدها وضربها وجرحها ورميها في الطريق السيارة...

تتتالى هذه المشاهد ويتتالى نسق الرّعب معها، نتيجة اختيار محكم للمثلين المحترفين المتصين لـ360° درجة من ركح المسرح أمام أعين المشاهد، ليستغلوا خبراتهم وتجاربهم أمام حقل الكاميرا، متقنين لأدوار الخير والشّرّ، منغمسين في الشخصيات ومؤثرين بذلك على تصاعد إيقاع الأحداث.









التمثّل عدد 5:تصاعد الايقاع عبر حسن اختيار المتقمصين للشخصيات بناء على تجاربهم المسرحية

ولا مناص أيضا من تصاعد نسق الرعب في شريط دشرة عبر مضاعفة النوتات الموسيقيّة لإيقاع وقوعها على قلب المتفرّج خاصّة عبر اختيار المخرج لاقتطاعات صمت طويلة بين المقاطع، هدفه منها التّرفيع في موجة التّوتّر بالتوازي مع ارتفاع نسب المخاطر التي تحيط بالشخصيات. وبين النّسق السّرديّ لأشرطة الرّعب المتداولة دوليّا وشريط "دشرة" (Bouchnak, 2018)، نجد اختلافا يكمن في غزو نفسيّة المشاهد على عديد الأصعدة، فنجده يرتبك مع صراخ ياسمين، ويزداد توتّرا عندما يجد نفسه يتّبع صدى أصوات مرعبة تتجاوز حقل الشاشة لتتجوّل في قاعة العرض بمؤثّرات خاصّة قد تؤدّي إلى ردود فعل جسديّة لدى المشاهدين تعكس ارتباكهم وخوفهم ومن ثمّ قد تؤدّي إلى "تقمّصهم لسلوك جسديّ وقائيّ"[iii] (PERSSON, 2003, p. 135) كمغادرة القاعة أو الصّراخ المرتفع أو تغطية العينين لإعفائهما من مشاهدة لقطة قد تؤدّي إلى التقيؤ كردّة فعل، مثلما هو الحال مع مشهد بلال عندما طعنته ريح في أسفل بطنه، جاعلة أحشاءه تهوي، لتلحقها فيما بعد نساء

الدّشرة آكلات لحوم البشر فتضربن جسمه بالسّكاكين لإفراغه من الدّم ومن ثم تتقاسمن أعضاءه بينهنّ. فقط خلال قراءتكم لهذه الأسطر الوصفيّة قد تكونون تأثّرتم بالمشهد وتصاعد إيقاعه السّرديّ، كيف تتصوّرون إذا وقعه على نفسيّة المُشاهد خلال متابعته على الشاشة العملاقة في قاعة العرض المظلمة ، أو حين يشاهده بمفرده عبر منصّة عرض حسب الطّلب كناتفليكس -أين تمّ فعلا توزيع شريط دشرة- مع ارتداء سمّاعات أو استخدام مكبّرات صوت الـ"هوم-سينما" في غرفة مغلقة النوافذ والأبواب ومنطفئة الأنوار: ظروف مشاهدة تخدم كثيرا مضاعفة التّأثّر بالمشاهد المرعبة ووقعها على نفسيّة المتفرّج.



التمثّل عدد 6:لقطة بداية الإيعاز بموجة التّوتّر في" دشرة"والنوتات المرافقة لها



أيضا دور القطع الموسيقيّة التي ترافق اللقطات، كهذه التي ترافق مشهد سياقة ياسمين لسيّارة جدّها، مع الإشارة إلى تصاعد نسبة التوتّر في حالتها النّفسيّة، نتيجة لتكرار مرور ذكريات عبر مخيّلتها، لمواقف عاشتها في صغر سنّها خلال حادثة اختطافها، وما شهدته في تلك الفترة من صدمات بين رؤيتها للّحوم البشريّة المعلّقة في حبال غسيل لدى قبائل آكلي لحوم البشر...وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على اقتداء عبد الحميد بوشناق بسابقيه من مدارس السينما، حيث يعترف باختياره عمدا أن تحتوي موسيقى الفلم عددا محدودا من النوتات الموسيقيّة والكثير من مقاطع الصّمت، مقتديا حسب تعبيره بمثل شريط الفكّ المفترس (Spielbirg, 1975) للمخرج الذي يعتبره بوشناق من بين مدارسه الفنّيّة : ستيفن سبيلبيرغ، أين يقرّ بإعجابه

باكتفاء جون ويليامز بنوتتيْن موسيقيّتيّن مع الكثير من الصّمت، ليكسي شريط الفك المفترس بطابع مرعب ووقع مخيف على نفسيّة المشاهد: اختيارٌ جعل كلّا من راشد الحماوي وسامي بن سعيد، مؤلّفي الموسيقى التصويريّة للشّريط، يركّزان على نوتات مفردة متباعدة، يرافقها إيقاع مضخّم لألة اللإيقاع اليابانيّة "الطّايكو" ممّا يخدم غلاظة صوت النقرات المنبعثة منها والمضخّمة بمكبّرات الصّوت، مضاعفين بذلك من مقدار الرهبة والفزع التي تكسو مشاهد الذّروة كقتل كلّ من بلال وياسمين (Ben Said, 2018) (Bouchnak، 2019)

مخرجات البحث، والإيقاع كنقطة مشتركة بينها:

- ✓ مدى تأثير الجمع بين التّراث واختيار صنف الرّعب (ذو النّسبة الضّئيلة لدى المخرجين العرب) على إيقاع العمل الفنّي على أحاسيس الجمهور: فرضيّة يؤكّدها شريط دشرة من حيث عدد النسخ المدبلجة منه وتوزيعه على شتى الأقطار عربيّا ودوليّا
- ✓ مدى نجاح إيقاع تقمّص ممثّلي المسرح على قلوب المشاهدين لنجاحهم أمام الكاميرا وقدرتهم على إقناع الجمهور، نجاح يعود إلى ثراء تجاربهم على الرّكح
- ✓ دور مقاطع الصّمت، التي يضعها ملحّن الموسيقى التّصويريّة بين النّوتات، وإيقاعها المخيف على نفسيّة المشاهد ممّا يحفّزه على التّوتّر


صفحة [34]

- ✓ مدى تأثير إيقاع الدّائرة اللّونيّة المختارة خلال التّصوير أو عند تطبيق المؤثّرات الخاصّة على نفسيّة المشاهد

الخاتمة

لا مفرّ من الإقرار بالإحساس المريب لإيقاع أيّ شريط من صنف الرّعب على نفسيّة الجمهور المتابع، لكن أن تكون قصّة الشّريط مستمدّة من موروث ثقافيّ "مكروه أو إجباريّ" -إن صحّ تعبيرنا- لانتمائه لمجتمعاتنا رغما عنّا، فهذا شأن آخر، بل لنقل توجّه عميق من طرف مخرج يسعى لجعل شريطه بمثابة حملة تحسيسيّةٍ لشعْبِهِ ولمختلَفِ الشّعوب التي تُشاهده، وكأنّه ينادي إلى الالتفات لهذه الحقيقة المريرة وتناولها بالمعالجة عبر توعية المشاهدين بالمخاطر التي يمكن أن تنجمّ عن تطبيق طقوس السّحر الأسود، لدى مجتمع تبلغ نسبة الأمّيّة فيه فقط 17.7 بالمائة (وز_شؤ_اجت، 2022)، ورغم ذلك لا يزال يعيش خبايا هذا الطّقس المشؤوم "السحر الأسود" حتّى فيما بين المثقّفين من المجتمع.

طرح مثل هذه القضيّة عبر شريط روائي من فئة السّوسيورعب، ليس فقط تعرية لمشكلة تعاني منها الشعوب العربية، مطرّزة باختيارات فنّية تُحتَسَبُ للمخرجِ في مساره الفنّي فحسب، بل أيضا فتح لآفاق توزيع الشّريط على صعيد أكاديميّ، يتجاوز أسوار دراسات علم الفنّ السّابع، ليحطّ على مهبطيْنِ جديديْنِ من الدّراسات الجامعيّة هما اختصاصا علوم التراث وعلم الاجتماع. صحيح أنّ الشّريط روائيّ، لكنّ المخرج يؤكّد على بناء أحداثه على مثيلات من الواقع المعيش، أي أنّه يوثّق عبر الفلم الرّوائي، حقيقة مؤلمة تعيشها مجتمعاتنا، جديرة بالبحث والتّمحيص في الاختصاصات المذكورة، وخاصّة إذا ارتكزنا على الإيقاع السّرديّ والبناء الدّراميّ المذبذب لنفسيّة المشاهد، فبحسن الاختيار الفنّي هذا، استطاع عبد الحميد بوشناق أن يكسر قاعدة شريط الرّعب التّجاريّ، جاعلا من اختياراته الفنّيّة ومنحنيات الأوضاع النّفسيّة لدى الشّخصيّات، والتي تؤثّر على نظيرتها لدى المشاهدين، عملا فنّيّا متكاملا حرّر عن طريقه صفحة جديدة في تاريخ السّينما التونسيّة.



قائمة المراجع

Abdelhamid Bouchnak. (2019). L'interview horreur : Abdelhamid Bouchnak. (Radio_Misk، المحاور) تم الاسترداد من https://www.youtube.com/watch?v=a0w9LIIfhYw

Ben Said, S. (2018, Novembre 25). Bande originale Dachra: un tremblement! Les tritons pour faire peur aux spectateurs! (F.R, Intervieweur) Facebook. Tunis.

Bouchnak, A. (Réalisateur). (2018). *Dachra* [Film]. Tunisie: Hakka Distribution(TN) - Celluloid Dreams(Int.). Consulté le 2018, sur https://www.facebook.com/pg/Dachra-دشرة-283894612221494/about

Bouchnak, A. (2018, Septembre 15). Récits de Cinéma. *FOCUS L'Etrange Festival #1 / Entretien avec Abdelhamid Bouchnak.* Récits de Cinéma. Paris. Consulté le Novembre 15, 2018, sur https://youtu.be/r3txgECc7jw

Clover, J.-C. (1993). *Men, Women and Chain Saws-Gender in the modern horror film.* Oxford: Princeton University Press.

Enzensberger, M. (1972, 12 01). Dziga Vertov. *Screen, 13*(4), 90-107. doi:https://doi.org/10.1093/screen/13.4.90

Feldman, S. R. (1948). *Dziga Vertov : a guide to references and resources.* Boston: G.K.HALL&CO.



Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psycho/Psychose* [Motion Picture].

INS. (1 7, 2018). *تقديرات السكان في الجمهورية التونسية حسب الفئة العمريّة* . تم الاسترداد من المعهد الوطني للإحصاء: http://www.ins.tn/ar/statistiques/111#

Jim Meliza. (5 2, 1981). Socialist lifestyle, concepts of reality examined in movie. *Kansas State Collegian Newspaper*، 8. تاريخ الاسترداد 19 05, 2022، من https://archive.org/details/KSULKSColl198081V87N6596/page/n539/mode/2up?q=dziga+vertov&view=theater

Kalinak, K. (2010). *FILM MUSIC: A very Short Introduction.* Oxford: OXFORD University Press.

Lumière, L. (Réalisateur). (1895). *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* [Film].

Moisan, M.-P., & LeMoal, M. (2012, 6-7). Le stress dans tous ses états. *Med Sci (Paris), 28*(6-7), 612-617. doi:https://doi.org/10.1051/medsci/2012286014

PERSSON, P. (2003). *Understanding Cinema:A psychological Theory of Moving Imagery.* Cambridge: Cambridge University Press.

Ridene, F. (2020, 6 1). Quand Dachra Oscille Entre Coin De Magie Noire Et Titre De Film Horteur: Lecture Esthétique Et Analytique. (L. d. révolution, Éd.) *AFAQ CINÉMAIYA -آفاق سينمائية, 7*(1), 537-559. doi:10.13140/RG.2.2.31691.75040/1

Samama-Chikli, A. (Réalisateur). (1922). *Zohra* [Film]. Tunisie.

Samama-Chikli, A. (Réalisateur). (1923). *La Gazelle de Carthage- عين الغزال*[Film]. Tunisie.

Sauro Borelli. (7 9, 1972). Il CInema di Vertov: dà il tono a grado. *L'unità*، 8. تاريخ الاسترداد 20 05, 2022، من https://archive.org/details/unita_1972-09-07/page/n6/mode/1up?q=dziga+vertov&view=theater

Spielbirg, S. (Director). (1975). *Jaws* [Motion Picture].

Svilova, Y. m.-a., Vertov, D. r.-m. (Writers), & Vertov, D. (Director). (1929). *L'homme à la caméra* [Motion Picture]. Russie.

ألبير ميستشي (المخرج). (2014). *سجّين* [فيلم سينمائي].

حديث_نبوي. (د.ت). *مسند الإمام أحمد » أول مسند الكوفيين » حديث زيد بن أرقم رضي الله تعالى عنه*. تم الاسترداد من اسلام ويب: https://www.islamweb.net/ar/library/index.php?page=bookcontents&flag=1&bk_no=6&ID=18469%EF%BB%BF

سكيب داين يونج. (2012). *السينما وعلم النّفس: علاقة لا تنتهي*. (سامح سمير فرج، المترجمون) القاهرة: هنداوي. تاريخ الاسترداد 22 03, 2022

وز_شؤ_اجت. (8 1, 2022). *بلاغ وزير الشؤون الاجتماعية بمناسبة اليوم العربي لمحو الأمّيّة*. تم الاسترداد من الصفحة الرّسميّة لوزارة الشؤون الاجتماعية على شبكة التواصل فايسبوك: https://www.facebook.com/infos.social.tn/posts/290300469792729

الهوامش



[i] " قمنا بترجمة المقتطف التالي من المرجع المذكور Musical conventions can help to create a variety of different moods and emotions. One of the most famous music cues is the one Bernard Herrmann composed for the shower sequence in *Psycho*. Herrmann exploited a number of musical conventions for invoking terror: the absence of melody, unpredictable rhythms, strident and dissonant harmonies, violins at the very top and basses at the very bottom of their ranges played with techniques that inhibit lyricism. Interestingly, Herrmann's shower cue has become such an iconic musical creation of terror that its distinctive shrieking violins have now become a convention for terror itself, evoked in countless horror fi lms, parodies of horror fi lms, television shows, and perhaps the real horror, television commercials. (Kalinak, 2010, p. 15)

[ii] حدثنا أبو معاوية حدثنا الأعمش عن يزيد بن حيان عن زيد بن أرقم قال سحر النبي صلى الله عليه وسلم رجل من اليهود قال فاشتكى لذلك أياما قال فجاءه جبريل عليه السلام فقال إن رجلا من اليهود سحرك عقد لك عقدا في بئر كذا وكذا فأرسل إليها من يجيء بها فبعث رسول الله صلى الله عليه وسلم عليا رضي الله تعالى عنه فاستخرجها فجاء بها فحللها قال فقام رسول الله صلى الله عليه وسلم كأنما نشط من عقال فما ذكر لذلك اليهودي ولا رآه في وجهه قط حتى مات (حديث_نبوي، د.ت)

[iii] قمنا بترجمة المقتطف التالي من المرجع المذكور "Such threats, which may trigger protective physical behavior by the spectator" (PERSSON, 2003, p. 134)

المحور الأوّل

الإيقاع في مفاهيم علوم الآداب والفلسفة

First Topic





Rhythm in the concepts of Arts and Philosophy

مفهوم الإيقاع في فن الشعر من منظور الدراسات العَرُوضية العربية الحديثة

THE RHYTHM CONCEPT IN THE POETRY ART FROM THE PERSPECTIVE OF THE MODERN ARABIC PROSODY STUDIES

د. عبد العزيز الطالبي Dr Abdelaziz TALBI

جامعة محمد الخامس بالرباط-المغرب University Mohamed V-Rabat-Morocco

azyztalby@gmail.com

الاستلام: 2022/05/05 التّحكيم: 13-2022/06/15 النّشر: 2022/08/20

الملـخّص

يعد الشعر العربي واحدا من الفنون السمعية؛ لذلك حاولت هذه الدراسة أن تقارب إشكالية المقصود من مفهوم الإيقاع في هذا الفن، كما تبدى في الدراسات العربية الحديثة التي اهتمت بنقد العروض؛ بهدف الوقوف عند طبيعته، وبيان مكانته فيه. وقد اعتُمِدت، لأجل ذلك، خمس دراسات عروضية حديثة لنقاد عرب، إضافة إلى مقاربة منهجية وصفية تحليلية، تعتمد على عرض الآراء، ومحاولة توضيحها، وتفسيرها، ومناقشتها. كما انتهت الدراسة إلى عدد من النتائج والتوصيات، يمكن إجمالها فيما يأتي:

- حُظوة الإيقاع بمكانة رفيعة في فن الشعر العربي إبداعا ونقدا.

- تعدد نظريات دلالة مفهوم الإيقاع الشعري في النقد العروضي العربي الحديث.

- أهمية النظرية الخليلية في التحديد الدقيق لمفهوم الإيقاع الشعري العربي.



الكلمات المفتاحيّة

مفهوم الإيقاع، الدرس العروضي الحديث، المقطع، النبر، الموسيقى، التنظيم.

ABSTRACT

The poetry is one from audio arts, for that this research paper aimed to study it through the problematic of meaning of poetic rhythm concept as it appears in Arabic modern studies which interest of prosody criticism, for detection nature of this concept, and its important in the poetry. And for all that we depended five modern prosody studies of Arab critics, and analyzing approach depends presenting, clarifying, interpreting, and discussing opinions. And in the last we concluded a number of results and recommendations specified in this three elements:

- The important of rhythm in poetry art in creative and criticism.

- Plurality of theories of poetic rhythm meaning in arabic prosody criticism.

- The important of Alkhalil theory in accurate specifying of Arabic poetic rhythm concept.

KEY WORDS

Rhythm concept, Modern prosody lesson, The syllable, The stress, The music, the organizing.

المقدّمة

يكتسي فن الشعر أهمية كبيرة عند العرب منذ القديم وحتى الآن؛ فهو أول جنس أدبي قالته العرب (الشعر العمودي تحديدا)، وبه عُرفت، واشتهرت، بل إن مؤرخي الأدب العربي وجدوا أنفسهم عاجزين عن تحديد تاريخ نشأته، وزمن ظهوره بشكل دقيق ومطلق؛ خصوصا أنه ظهر في العصر الجاهلي الذي كان عصرا طويل الأمد، حتى أنهم قسموه إلى جاهلي أول، وآخر ثان؛ فرجحوا أن تكون نقطة بداية الشعر، عند العرب، في منتصف القرن الخامس للميلاد من هذا العصر (الزيات، د. ت.). وهو أيضا منبر الإعلام، ومجمع الأرشيف بالنسبة إلى القدماء من العرب؛ فقد كان دليلا ومرجعا لإثبات وقائعهم، وأحداثهم، وأيامهم، وأمجادهم، وأنسابهم، وغير ذلك مما وسم قوميتهم وحضارتهم.

ويعد الشعر واحدا من فنون القول السمعية أساسا؛ إذ يدل على ذلك كونه «قولا موزونا مقفى يدل على معنى» (ابن جعفر، د. ت.) كما وصفه الناقد قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر)؛ حيث إن القول الدال على الكلام أو التلفظ، والوزن والقافية الدالين على الإيقاع والموسيقى، هي عناصر لا يمكن إدراكها إلا عن طريق حاسة السمع. والشعر، في الأصل، أداء خطابي إنشادي؛ حيث إنه لا يُلقى أو يُذاع إلا بطريقة يسمها الإنشاد والغناء؛ فشعراء العربية قديما كانوا منشدين لأشعارهم أمام الناس، وفي المحافل؛ مما يحتم على الشاعر أن يكون ذا صوت شجي، قوي، مؤثر، وإلا استعان بمن يمتلك تلك الصفات الصوتية حتى يكون راوية شعره. هذا بالإضافة إلى أن لفن الشعر ملازمة لجانب الموسيقى والإيقاع؛ حيث يشكل هذا الجانب واحدا من البنى الأساس التي يقوم عليها هذا الفن، والتي لا شك في أنها إن غابت عنه أو ضعفت، رمى به ذلك، حتما، إلى مزالق الضعف والنقصان.



صفحة [40]

فلما كان الشعر كذلك، ارتأينا أن ننظر إليه من ناحية بنيته الإيقاعية عموما؛ وذلك عن طريق الوقوف عند تجلي مفهوم الإيقاع الشعري في دراسات علم العروض العربية الحديثة، خصوصا في ظل تأثر سياق الدرس العربي الحديث، إجمالا، بما استجد في نظيره الغربي من جهة، واعتماد الشعر العربي، منذ القديم، على إيقاع عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي. وبناء على ذلك، فإشكالية هذه الدراسة تتعلق بطبيعة مفهوم الإيقاع الشعري العربي، ومعانيه من منظور النظريات العربية التي اهتمت بجانب موسيقى الشعر.

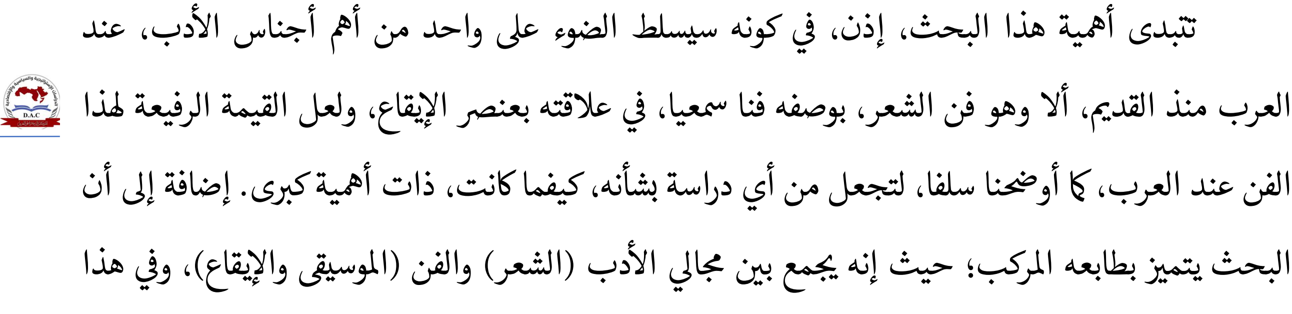
وفي سياق هذا الإشكال، يمكننا الانطلاق من الفرضيات الآتية:

- إن عروض الخليل سيشكل أرضية أساسا لنقد مفهوم الإيقاع الشعري العربي، وإعادة بناء دلالاته الحديثة، ومعانيه الجديدة في الدرس العروضي الحديث.

- يعد مفهوم الموسيقى مدخلا أساسا في نظرة الدرس العروضي الحديث إلى مفهوم الإيقاع.

- يتجلى مفهوم الإيقاع الشعري العربي، في الدرس العروضي الحديث، بنظرة تميل، إجمالا، إلى طابع التحديث والتجديد.

- إن مفهوم الإيقاع الشعري العربي، في الدرس العروضي الحديث، سيتخذ طابع الشمولية والعمومية خلافا للإيقاع العروضي الخليلي ذي الطابع الخاص.



تتبدى أهمية هذا البحث، إذن، في كونه سيسلط الضوء على واحد من أهم أجناس الأدب، عند العرب منذ القديم، ألا وهو فن الشعر، بوصفه فنا سمعيا، في علاقته بعنصر الإيقاع، ولعل القيمة الرفيعة لهذا الفن عند العرب، كما أوضحنا سلفا، لتجعل من أي دراسة بشأنه، كيفما كانت، ذات أهمية كبرى. إضافة إلى أن البحث يتميز بطابعه المركب؛ حيث إنه يجمع بين مجالي الأدب (الشعر) والفن (الموسيقى والإيقاع)، وفي هذا تجلٍّ آخرُ لأهميته. وتجدر الإشارة، في هذا السياق، إلى أن البحث سيعتمد مقاربة قائمة على منهج وصفي تحليلي بالتحديد؛ تتبدى معالمها في عرض الآراء المختلفة بخصوص مدلول إيقاع الشعر العربي من منظور النقد العروضي العربي الحديث، ومحاولة توضيحها، وتفسيرها، ومناقشتها؛ وذلك باعتماد خمس دراسات نقدية عروضية، سنبينها في ما هو آت.



1- المقصود من مفهوم الإيقاع:

1.1- المقصود من مفهوم الإيقاع في اللغة:

قبل الخوض في محاولة تفسير إشكالية هذه الدراسة، يحسن بنا أن نبين المقصود من مفهوم الإيقاع في عمومه؛ حيث إن ذلك من شأنه الإسهام في عرض جوانب الدراسة بنوع من الدقة والوضوح. وفي هذا السياق، نجد اللفظ يرتبط، في اللغة، باللحن والغناء أساسا؛ حيث جاء في لسان العرب لابن منظور ما نصه: «والإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يُوقِعَ الألحان ويُبَيِّنَهَا، وسمى الخليل، رحمه الله، كتابا من كتبه في

ذلك المعنى كتابَ الإيقاع» (ابن منظور، د. ت.). فالإيقاع لغة، إذن، هو الإحداثُ المقرون باللحن والغناء، والمبيَّنُ بالإيضاح القائم على الانتظام.

1.2-المقصود من مفهوم الإيقاع في الاصطلاح:

وأما من ناحية الاصطلاح، فدلالة اللفظ تتسع، وتتعمم أكثر منها فيما يخص ناحية اللغة المشار إليها سلفا؛ حيث إنها لا تشمل جانبي اللحن والغناء فقط، بل تعبرهما إلى جوانب أخرى مختلفة؛ ففي هذا السياق، يرى الكاتب البريطاني (ديريك أتْريدْج)، متحدثا عن دلالة المفهوم في كتاب له عنوانه (مدخل إلى الإيقاع الشعري)، أن الإيقاع يعد واحدا من الأشياء المألوفة والمتداولة بكثرة في حياتنا اليومية؛ فطالما ننتجه ونعيشه؛ حيث إن قيام عضلات الجسم بنشاط ما متكرر، تنتج عنه حركة إيقاعية، أو حتى عندما نرى شخصا ما يقوم بمثل ذلك النشاط الجسمي، ونسمع أصواتا ناتجة عنه؛ فإننا قد نستجيب له تلقائيا، أحيانا، بحركات الجسم؛ ذلك أن عناصر التنفس، والمشي، والجري تعد جميعها أنشطة ذات طابع إيقاعي محض (Attridge, No date). يتجلى الإيقاع، إذن، في ممارسات الإنسان، وأنشطته اليومية قبل كل شيء بشكل تلقائي؛ فالإيقاع شيء ملازم لنا، يتبدى فينا ومنا من دون قصدية أو دراية مسبقتين؛ حيث إنه لا ينطبق، فقط، على ما نسعى نحن لكي نضفي عليه طابعا إيقاعيا مقصودا.



إن الإيقاع، بحسب أتْريدْج، ما هو إلا زخرفة للطاقة حين تُنْتَج وتَتَجلى؛ فهو، بمعنى آخر، سلسلة من إنتاج الحركة والحركة المضادة، وبنائهما بشكل يتميز بنوع من الانتظام والتلاؤم، وهي سلسلة ذات طابع مركب؛ نظرا إلى عنصر الاختلاف والتباين المتجلي في نسيقتها (Attridge, No date). يستفاد من هذا التعريف أن مفهوم الإيقاع، في عمومه، ليس إلا تجليا مكتملا لنظام مركب قائم على تدبير عنصر طاقة الإنسان من جهة، وبناء حركته وفق عنصر التقابل (التضاد) من جهة أخرى.

ويستمر أتْريدْج في بيان المقصود من مفهوم الإيقاع؛ فيشير إلى أنه قد يتجلى، بشكل واضح ومباشر، عندما نقوم بأداء أغنية، أو إنشاد قصيدة بصوت مسموع، أو عندما يحدث ذلك من لدن شخص آخر ونحن نستمع إليه (Attridge, No date)؛ فهنا يظهر الإنتاج الإيقاعي الصادر عن القصدية.

لقد حاول الناقد، فيما سبق، الانتقال بالدلالة الاصطلاحية لمفهوم الإيقاع من الأصل إلى الفرع، أو من العام إلى الخاص نسبيا؛ فقاده ذلك إلى تحديد مدلول اصطلاحي للمفهوم أدق من سابقه؛ حيث يرى أن الإيقاع هو الذي يجعل الوسيط الفيزيائي (الحركات الجسمية، والأصوات الكلامية، والموسيقى) يُحدث حركة متعمَّدة عبر الزمن، وباعتماد عنصر التكرار؛ وبناء على ذلك، فالإيقاع عنصر مادي ذو طابع إما مرئي أو مسموع

(Attridge, No date). إن الانتظام الذي يسم الوسائط الفيزيائية الصادرة عن الذات الإنسانية، أو المحدَثة بها (حركة، صوت، موسيقى) عبر الحيز الزمني الذي تحدُث فيه، ووفق تقنية التكرار الذي يميز فواصل المدد الزمنية عن بعضها، أثناء القيام بهذه العملية؛ هو ما يمكن أن نسميه، عموما، إيقاعا.

وفي هذا السياق، تحدث الناقد عن إيقاعية اللغة البشرية، فأشار إلى أن لكل لغة إيقاعاتها الخاصة؛ حيث تُسخر طاقات الجسد لجعلها بادية وظاهرة في وقت معين، وأن وظيفة الإيقاع في أي لغة هي الاقتصاد في الطاقة؛ إذ يجعلها ذات طابع منتظم أثناء إنتاجها (Attridge, No date).

تأسيسا على المعطيات السابقة، يمكن القول إن الدلالة الاصطلاحية لمفهوم الإيقاع، عموما، ترتبط بعناصر النشاط، والطاقة، والحركة، والانتظام، والنسقية، والاقتصاد التي يمكن للإنسان أن يجعلها تتجلى وتظهر بشكل مباشرأو غير مباشر في صيغة إنتاج إيقاعي.

2- مفهوم الإيقاع الشعري في الدراسات العروضية العربية الحديثة:

1.2- مفهوم الإيقاع الشعري عند إبراهيم أنيس[1]:



وضع الدكتور إبراهيم أنيس كتابا في عروض الشعر العربي وموسيقاه، وسمه بـ (موسيقى الشعر)؛ حاول فيه نقد العروض العربي الخليلي[2] (التقليدي) من حيث نظامه، وكثرة مصطلحاته، وآليات اشتغاله؛ فاتجه نحو إيجاز هذا العلم ما أمكنه ذلك؛ عن طريق تجريده من كل ما هو حشو فيه، وذلك بهدف تقديم نظام عروضي جديد فيه من السهولة، واليسر، والوضوح ما يغني الدارس عن نظام الخليل بن أحمد؛ وهو ما قاده إلى وضع نظرية حديثة تخص موسيقى الشعر العربي.

وفي هذه النظرية العروضية الحديثة للدكتور إبراهيم أنيس، نجد ملامح، بل إشارات واضحة إلى المقصود من مفهوم الإيقاع الشعري بالنسبة إليه؛ حيث نجد الناقد يتخذ عنصر الموسيقى مدخلا جوهريا لتحديد دلالة المفهوم، وينطلق، في ذلك، من مسألة الإحساس الفني التي تميز الشعر بوصفه فنا من الفنون الجميلة؛ فنجده يقول: «الشعر فن من الفنون الجميلة، مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت. وهو في أغلب أحواله يخاطب

---

[1]- إبراهيم أنيس (1906م- 1977م)؛ واحد من رواد الدرس اللغوي العربي الحديث، ولد بالقاهرة، وراكم تحصيله العلمي من داخل مصر وخارجها، ترك، بفضل مسار بحثه العلمي، عددا من المؤلفات ذات القيمة العلمية الرفيعة، نذكر منها مؤلفي: موسيقى الشعر، والأصوات اللغوية.

[2]- نسبة إلى (الخليل بن أحمد الفراهيدي)؛ وهو أبو عبد الرحمن بن عمرو بن تميم من الأزد، كان عالما باللغة والأدب، وشاعرا يتصف بالذكاء والفطنة، يرجع له السبق في وضع علم العروض العربي، (ت. 170 أو 175 هـ).

العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان. وهو جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركب كلماته، جميل في توالي مقاطعه، وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغما منتظما. فالشعر صورة جميلة من صور الكلام» (أنيس، 1972م). ففي هذا الكلام تصريح جلي بعَدِّ الشعر فنا ملموسا ذا جمال مخصوص يثير الأحاسيس كباقي الفنون الجميلة من جهة، وانتظاما مقصودا ودقيقا لعدد من المكونات التي تشعر السمع بموسيقاها ونغمها من جهة أخرى؛ وبناء على ذلك فعنصر الموسيقى واحد من أسس الإيقاع الشعري.

ويذهب الناقد، بعد ذلك، إلى تأكيد أن عنصر الموسيقى، في علاقته بأحاسيس المتلقي، هو الأساس الأول في النظر إلى طبيعة الإيقاع الشعري؛ فنجده يدعو النقاد والدارسين إلى ضرورة تقديس هذا العنصر عند نظرهم إلى الشعر، والرفع من شأنه ومكانته؛ حيث يقول: «فليحاول النقاد إذن ما شاءت لهم المحاولة، التفتيش عن كل أسرار الشعر، وليصوروها لنا ما شاء لهم التصوير، وليكشفوا لنا عما قد يكون فيه من أخيلة واستعارات وتشبيه ومجاز، وليؤلفوا من مثل هذا علما أو فنا للناس، غير أنا نطمع منهم أن يضعوا موسيقى الشعر في محلها الأسمى، وألا يقرنوها بشيء آخر قد يعثرون عليه في بعض الأشعار، أو يتعثرون في البحث عنه والتنقيب. فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب» (أنيس، 1972م). يتضح من هذا الكلام أمر آخر مفاده أنه كلما تأثرت نفوس المتلقين بالكلام الشعري، وانفعلت له؛ بسبب موسيقاه، فثمة يتجلى الإيقاع الشعري الحق الذي يجب تقديس موسيقاه.


صفحة [44]

والحقيقة، هنا، أن الشعر لا تنفعل النفوس له كلّه، بل هناك منه ما تنفعل له، وما لا تنفعل؛ وبالتالي، فعلى الشاعر الحرص على تشذيب إيقاع شعره حتى يكون جذابا للنفوس، ولا سبيل لذلك، حتما، إلا جعله ذا موسيقى رفيعة، سامية، تستحق التقديس.

ومن تتبع كلام الدكتور أنيس، عن ربط مفهوم إيقاع الشعر بعنصر الموسيقى، وجد أنه يوضح طبيعة بنية هذا الإيقاع، ضمنيا، بمسألة الانتظام الذي يميز مقاطع الكلام[3] في الشعر؛ حيث إن تلك الموسيقى التي تميز

---

[3]- تنقسم المقاطع في الكلام اللغوي العربي إلى نوعين:

- مقاطع قصيرة: تتكون من صوت واحد (حرف) متحرك؛ مثل: بَ، رَ، فَ،...

- مقاطع طويلة: تتكون إما من صوت واحد متحرك، فسكون، أو مد، أو تنوين؛ مثل: كَمْ، مَا، رٌ،... وإما من صوت واحد متحرك، فسكونين خالصين، أو مد وسكون؛ مثل: بَحْرْ، قَالْ،...

الإيقاع ما كان لها أن تتبدى لولا ذلك الانتظام المقطعي؛ حيث قال، مثلا ما سبقت الإشارة إليه، واصفا الشعر بأنه فن من الفنون الجميلة: «جميل في توالي مقاطعه، وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغما منتظما» (أنيس، 1972م)؛ فتوالي مقاطع الكلام في الشعر، وترددها، وتكرارها بشرط أن تكون منسجمة فيا بينها، فتجذب السمع إليها؛ هو ما يصنع موسيقى الإيقاع شعرا. ويقول، أيضا بشأن هذه المسألة، في سياق تفسير سبب علوق الشعر أكثر من النثر في الأذهان لدى العرب منذ القديم: «ولعل السر في هذا هو ما في الشعر من انسجام المقاطع وتواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالي. ومتى دربت الآذان على هذا النظام الخاص ألفته وتوقعته في أثناء سماعها» (أنيس، 1972م). ويقول في موضع آخر بهذا الخصوص: «والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية» (أنيس، 1972م). نستفيد من هذين الشاهدين الأخيرين أن لتركيبة المقاطع في الكلام الشعري طريقة مخصوصة (نظاما) يلزم الشاعر اتباعها، وأن هذه التركيبة المقطعية ذات النظام المخصوص، تمنح السامع القدرة على التنبؤ بكيفية تتابع المقاطع، والتمييز بين الوحدات المقطعية الكبرى عن طريق الفواصل الزمنية الفاصلة بينها.



إن مجمل ما سلف، يجعلنا نخلص إلى أن الدكتور إبراهيم أنيس إنما، في الحقيقة، يتخذ نظام المقاطع اللغوية منظورا جديدا لتأطير مفهوم الإيقاع الشعري، مع عدم إغفال جانب الموسيقى؛ وهو المنظور الذي سيخول له تجاوز المنظور الخليلي القائم، أساسا، على نظام الحركات والسكنات.

وقد حدد الخليل بن أحمد الفراهيدي مقاطع أخرى تتعلق بالإيقاع العروضي للبيت الشعري؛ تتكون هي الأخرى من الحركات والسكنات وهي:

- السبب الخفيف: ما تكون من صوت متحرك فساكن؛ مثل: لَنْ، فِي، ...
- السبب الثقيل: ما تكون من صوتين متحركين؛ مثل: لَهُ، بِهِ، ...
- الوتد المجموع: ما تكون من صوتين متحركين فساكن؛ مثل: عَلَى، لَهُمْ، ...
- الوتد المفروق: ما تكون من صوتين متحركين يفصلهما ساكن؛ مثل: فَوْقَ، قَالَ، ...
- الفاصلة الصغرى: ما تكون من من ثلاثة أصوات متحركة فساكن؛ مثل: كَتَبَتْ، عُلَبٌ، ...
- الفاصلة الكبرى: ما تكون من من أربعة أصوات متحركة فساكن؛ مثل: شَجَرَةٌ، كُتُبُهُمْ، ...

وتختلف مقاطع اللغة عن مقاطع العروض في كون المقطع العروضي الواحد قد يتمثل في مقطع لغوي واحد، أو مقطعين، أو أكثر.

2.2- مفهوم الإيقاع الشعري عند محمد النويهي[4]:

ألف الدكتور محمد النويهي كتابا بعنوان (قضية الشعر الحديث)؛ تناول فيه بالنقد والدرس قضية الشعر العربي الحر (شعر التفعيلة) التي نعتها بالشعر الجديد؛ وذلك من حيث أسسُها المرجعية الإبداعية الغربية أساسا، وطبيعةُ موسيقاها (الإيقاع)، وشكلُها، وأسلوبُها (اللغة)، فضلا عن إبراز ما لها من فضل وجِدّة على الإبداع الشعري العربي، وما عليها من هفوات ومنزلقات. وقد استهل دراسته هاته بترجمة أحد مقالات الشاعر البريطاني توماس ستيرنز إليوت (1888م- 1965م) الذي يعد أبرز منظر إبداعا ونقدا لقضية الشعر الجديد في الغرب (النويهي، 1964م).

ويمكن القول إن مسألة استهلال النويهي دراسته بالترجمة المذكورة، يضفي عليها طابع المنظور المقارن إلى حد ما؛ حيث إن في هذه الترجمة، هي الأخرى، تركيزا على جوانب الموسيقى، والشكل، والأسلوب في الشعر الغربي الجديد؛ وهو ما حاول النويهي تتبعه، أيضا، بخصوص الشعر العربي الجديد كما سلف الذكر؛ وهنا، أساسا، يمكن تلمس طابع الدرس العروضي المقارن في الدراسة.



في هذه الدراسة نجد النويهي يعرض دلالة مفهوم الإيقاع الشعري من منظور ما نظَّر له إليوت فيما يخص الشعر الغربي الجديد أساسا؛ ليحاول، بعد ذلك، تتبع هذه الدلالة في الشعر العربي الجديد. في هذا السياق، يرى إليوت، بناء على ترجمة النويهي، أن موسيقى الشعر تُستلهم من المعنى المتضمن في الكلام الشعري، وترتبط به ارتباطا وثيقا؛ حيث يقول: «أود أن أذكركم أولا بأن موسيقى الشعر ليست شيئا يوجد منفصلا عن المعنى، وإلا وجدنا شعرا له جمال موسيقي كبير دون أن يكون يعني شيئا، ولم يحدث لي قط أن اطلعت على شعر من هذا النوع... ذلك أن بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطا حيويا، وكلنا يعرف أن معنى القصيدة قد يضيع تماما إذا ترجمت إلى كلمات منثورة... لأنه في هذه الترجمة لا يفقد الموسيقى فحسب، بل يفقد جزءا منه هو، من المعنى الكامل» (النويهي، 1964م)؛ فالمقصود من هذا أن الشاعر عليه البحث عن إيقاع شعره من داخل المعاني التي يعبر عنها، وفي طبيعة اللغة التي يوظفها، وهذه المعاني، ذات الطابع الموسيقى، لا

---

[4]- محمد النويهي (1917م- 1980م)؛ ولد بمدينة طنطا بمصر، يعد واحدا من أبرز نقاد الأدب العربي في مصر والعالم العربي، بنى مسار تحصيله العلمي من داخل مصر وخارجها، ترك، ضمن مساره العلمي، عددا من المؤلفات النقدية المتميزة نذكر منها: شخصية بشار، ثقافة الناقد الأدبي، قضية الشعر الجديد.

قالب يصلح لها إلا الشعر وحده؛ ففقدان جزء من المعنى، أو تعتمه لسبب من الأسباب، يعني فقدان الموسيقى (الإيقاع)، وتعتمها كذلك.

بناء على ما سبق، قد نجد أنفسنا نطرح الإشكال الآتي: ما دام الإيقاع الشعري متصلا بمعاني اللغة التي يستعملها الشاعر، وشديد التعلق به، بحسب منظور إليوت؛ فهل هذا يعني أن هناك معاني موسيقية (إيقاعية)، وأخرى غير موسيقية؟. يجيب إليوت عن هذا الإشكال بشرح مقصوده الخاص من الارتباط بين الإيقاع والمعنى بشكل أوضح؛ حيث يقول: «نستنبط من هذا أن موسيقى الشعر يجب أن تكون موسيقى موجودة بالقوة (متضمنة) في الحديث العادي لعصرها. وهذا يعني أنها يجب أن تكون موجودة بالقوة (متضمنة) في الحديث العادي في (مكان) الشاعر لا في زمانه فحسب. فواجب الشاعر أن يستخدم الكلام الذي يجده من حوله والذي يألفه أكبر ألفة» (النويهي، 1964م)؛ والمقصود من هذا القول أن الإيقاع الشعري ينشأ من لغة الحديث اليومي (العادي) للبيئة التي ينتمي إليها الشاعر، وهو موجود فيها إلزاما، وأي خروج عنها، ينتج عنه ابتعاد عن إيقاعية الشعر؛ فالمعاني ذات الطابع الموسيقي (الإيقاعي) هي تلك التي تعبر عن واقع الشاعر، وما يحيط به ويألفه، حتى أن متلقيا، كيفما كان، إذا تلقى قصيدته تلك أحس أن فيها ما يعنيه، ويتعلق به. وهنا، يُشترط أن يختار الشاعر أسلوبا لغويا متميزا، ينأى به عن السقوط في فخ التعبير بلغة الحديث اليومي كما هي واقعا.



ويذهب إليوت، في موضع آخر، إلى القول إن مفهوم الإيقاع الشعري إنما ينشأ، في القصيدة، عن طريق علاقة الألفاظ فيما بينها؛ حيث إن لكل لفظ علاقةً بما قبله وما بعده مباشرة من ألفاظ، وعلاقةً بالسياق العام للقصيدة، إضافة إلى علاقته، في سياقه الخاص من حيث معناه، بسياقات أخرى متفرقة في القصيدة (النويهي، 1964م)؛ فهذا معناه أن الشاعر ملزم بأن يختار الألفاظ اللغوية التي تخدم معنى القصيدة وموسيقاها في الآن نفسه، ويؤلف بينها لتشكل جسد القصيدة التام.

يتضح مما سبق، أن إليوت ينظر إلى دلالة مفهوم الإيقاع الشعري من مدخلين؛ الأول يتعلق بالمعنى؛ حيث لا يمكن فصل معاني القصيدة عن إيقاعها إلزاما، والثاني يتعلق بطبيعة اللغة (الأسلوب) التي وجب على الشاعر اعتمادها؛ وهي تلك التي تعبر عن روح المكان والزمن اللذين ينتمي إليهما الشاعر؛ حيث لا يخرج إيقاع الشعر عن هذه اللغة إطلاقا. وما دام النويهي قد اتخذ مقالة إليوت هاته منطلقا له من أجل دراسة الشعر

العربي الجديد، ونقده عن طريق ترجمة مضامينها؛ فيمكن القول إنه يتبنى، بشكل ضمني، منظور صاحب المقالة إلى المقصود من مفهوم الإيقاع الشعري الذي عرضنا بيانه سلفا.

2.3- مفهوم الإيقاع الشعري عند شكري محمد عياد[5]:

أعدّ الدكتور شكري محمد عياد دراسة في نقد العَروض العربي سماها (موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية)؛ حاول فيها إعادة النظر، وفق منظور علمي حديث، إلى علم العروض العربي؛ وذلك عن طريق نقد الأسس الإيقاعية التي تحكم الوزن الشعري وقافيته كما حددها الخليل بن أحمد الفراهيدي.

وفي سياق هذه الدراسة، يُبين الناقد عن المقصود من مفهوم الإيقاع الشعري من منظوره الخاص؛ حيث يحدده باعتماد مدخلين أساسين هما: مدخل اللغة، ومدخل الموسيقى. فبخصوص المدخل اللغوي، يرى أن عنصر النبر اللغوي الذي يميز اللغة العربية هو أساس البنية الإيقاعية في الشعر العربي؛ حيث إن مواضع النبر وطبيعته في المقاطع الصوتية للكلمة هو الذي يحكم تشكل الإيقاع في النص الشعري؛ فيظهر بأنساقه المختلفة التي حددها الخليل. ويقصد من النبر، في اللغة، شدة الصوت، وبيانه، وإبرازه لأجل وظيفة معينة، ويلحق بعض المقاطع في الكلام من دون أخرى، أما في الشعر، فيسمى (ارتكازا)، وقد أوضحه الناقد قائلا: «وشدة الصوت هي التي تصاحب ما يسميه اللغويون بالنبر stress أو accent ويظهر النبر في الشعر فيسمى (ارتكازا) ictus وبذلك تتميز بعض المقاطع عن بعض بالشدة أو اللين (الارتفاع أو الانخفاض) ويكون ذلك ناشئا عن احتشاد الجهاز الصوتي عند إخراج بعض المقاطع بدون بعض» (عياد، 1978م)؛ فانتظام النبر بهذا المعنى في الشعر هو ما ينتج الإيقاع، وهو انتظام خاضع لقوانين محددة يكون الشاعر عارفا بها، وتتجسد في أنساق (أوزان) الشعر العربي المعروفة.



ويشير الناقد، في موضع آخر، إلى الدور الفعال لعنصر النبر اللغوي في إقامة الإيقاع الشعري، وإلى ما يمكن أن يتيحه للشاعر من إمكانات تسهيلات تمكنه من تنويع الإيقاع في الشعر؛ حيث يرجع ذلك كله إلى مبدأ التوافق والتنافر القائم بين عدد من العناصر الإيقاعية في الآن نفسه، فيقول: «قيمة النبر في موسيقى

[5]- شكري محمد عياد (1921م- 1999م)؛ أديب وناقد مصري، ولد بإحدى قرى محافظة المنوفية، تلقى تكوينه العلمي بمؤسسات بلده مصر إلى أن تحصل على شهادة الدكتوراه سنة 1953م؛ وقد عمل مدرسا بوزارة التربية والتعليم، وأستاذا جامعيا، وغير ذلك من المناصب التي شغلها. أغنى شكري مجال النقد الأدبي بعدد من الأعمال القيمة نذكر منها: موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية، أزمة الشعر المعاصر.

الشعر العربي إذن هي أنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع، أو بتعبير أكثر تحديدا، أنه يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف، معا، موسيقى الشعر. والتأليف بين عدد من العناصر المتزامنة على هذا النحو مبدأ عام من مبادئ الفن، وهو أساس ما يعرف بالطباق counterpoint في الموسيقى» (عياد، 1978م). ونفهم من هذا القول، أيضا، أن مفهوم الإيقاع عموما، سواء في الشعر أو غيره، هو عملية التأليف القائمة على التوافق والتنافر من حيث مجموعة من العناصر بشكل متزامن.

وأما بخصوص المدخل الموسيقي إلى مفهوم الإيقاع الشعري، والذي اعتمده الدكتور إبراهيم أنيس أيضا، فليس ببعيد عن المدخل السالف (المدخل النبري)؛ حيث إن بينهما تعالقا شديدا. في هذا السياق يرى شكري، من جهة أولى، أن الشعر نشأ مرتبطا بفن الغناء الذي يقوم على عنصر الموسيقى المتمثل في الشعور بما يسمى الوزن أو الإيقاع؛ وبناء على ذلك فإن منبعهما واحد. كما يرى، من جهة ثانية، أن فن الموسيقى يقوم على تأليف متساو لمجموعات من أجزاء الحركة، يعد عنصر النبر، السالف البيان، أساس التمييز بينها، والشعر، هو الآخر، ليس مجردا منه (عياد، 1978م)؛ وتأسيسا على ذلك، فالمنظور الموسيقي يعد جانبا مهما من أجل الوقوف عند طبيعة الإيقاع الشعري من منظور حديث.



تبين مما سبق أن الدكتور شكري قد توسل بعنصر النبر اللغوي بهدف رسم الحدود الدلالية لمفهوم الإيقاع الشعري العربي؛ حيث يرى أنه (النبر) ظاهرة تستأثر بالاهتمام؛ نظرا إلى تواترها في بنية الشعر الخاضع لنظام محدد؛ مما يجعله ذا وظيفة بارزة في ضبط عناصر الإيقاع. كما أن لعنصر فن الموسيقى دورا فعالا، أيضا، في بيان طبيعة الإيقاع الشعري؛ نظرا إلى علاقة الترابط التي تجمعه بفن الشعر من حيث النشأة من جهة، وآلية الاشتغال من جهة أخرى (النبر).

٢.٤-٥ فهوم الإيقاع الشعري عند كمال أبي ديب[6]:

ألف الدكتور كمال أبو ديب دراسة قيمة بشأن علم العروض العربي، وسمها بـ (في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)، حاول فيها وضع أسس جديدة لفهم قوانين العروض العربي، علها تكون بديلا كليا للعروض العربي التقليدي (عروض الخليل)، بل حاول أن يجعلها بديلا حتى للدراسات الحديثة التي اهتمت بالعروض العربي عموما، معتمدا في ذلك منظورا مُقارنا، بدرجة أولى، استدعى إيقاعات الشعر الأجنبي على غرار اليوناني والإنجليزي.

وفي الفصل الرابع من هذه الدراسة، نجد الناقد يسعى إلى البحث عن الأساس (أو الأسس) الجوهري الذي ينبني عليه مفهوم الإيقاع العربي؛ فيستهل مسعاه ذاك بنقد قضية عدّ مفهوم الإيقاع العربي ظاهرة كمية (مقطعية)؛ حيث يرى أن الكم أو المقطع مدخل محدود، بل ناقص في فهم الظواهر الإيقاعية للشعر العربي وتفسيرها؛ حيث يقول بخصوص اعتمادها آلية مبدأِ المقطعين القصير والطويل، كما بينا المقصود منهما في موضع سابق: «إن النتائجَ الكلية لهذا الوصف (يعني الوصف المقطعي) لم تنظم تنظيماً دقيقاً متناسقاً تحدَّد فيه أسس بسيطة واضحة للفاعليات الجذرية في عملية التحول (أو الزحاف) الإيقاعي. وتبقى أسئلة كثيرة معقدة تعجز النظرية الكمية عن تقديم جواب مقنع لها» (أبو ديب، 1974م)، ويضيف في موضع آخر، مشيرا إلى أن النظرية الكمية (المقطعية) لا تتناسب مع البنية الإيقاعية للشعر العربي كما تتناسب مع إيقاع الشعر اليوناني الذي استُلهمت منه: «يظهر أن التحليل الكمي لإيقاع الشعر العربي، الذي يعتمد على المزدوجة (قصير-طويل) التي تصلح لوصف الشعر اليوناني، يظل قاصرا ونظريا ولا يمكن تطويره إلى نظام حقيقي علمي متناسق» (أبو ديب، 1974م).



بعد هذا النقد الموجه إلى متبني ربط مفهوم الإيقاع الشعري العربي بالمنطور الكمي (المقطعي)، ينتقل الناقد إلى الكشف عن وجهة نظره في ماهية الأسس المشكلة لهذا الإيقاع؛ حيث يرى، مبدئيا، أن هناك ثلاثة

[6]- كمال أبو ديب؛ كاتب وناقد ولد بمدينة صافيتا بسوريا سنة 1942م، تلقى تكوينه العلمي، هو الآخر، من داخل سوريا وخارجها، ويعد واحدا من ألمع نقاد العصر الحديث؛ نظرا إلى الثورة البارزة التي أحدثها في الدرس الأدبي والنقدي العربي بفضل أبحاثه القيمة ودراساته، إضافة إلى إبداعاته الشعرية. ونذكر من أعماله: جدلية الخفاء والتجلي، في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن.

أسس تشكل جوهر إيقاع الشعر العربي هي: النوى (الوحدة الوزنية أو المقطعية الثابتة التي نادرا ما تتغير)، والنبر، واختلاف العناصر المكونة للوحدة الوزنية (التفعيلة)؛ حيث يقول بهذا الصدد: «إيقاع الشعر العربي ينبع من التتابع الأفقي للنوى... وهذا شرطه الجوهري الأول. أما شرطه الجوهري الثاني فإنه التالي: إن تتابع أي نواتين من النوى يخلق عنصرا آخر في الكلمة العربية، والشعر العربي، هو النبر، الذي يرتبط باتجاه العلاقة بين النواتين المؤسستين للوحدة الإيقاعية. وللإيقاع جوهر ثالث هو أن العربية تفيد أيضا من الاختلاف التركيبي لعناصرها المؤسسة في خلق الصيغة الوزنية أو الكتلة التي يفعل النبر من خلالها ويخلق الطبيعة الإيقاعية» (أبو ديب، 1974م). يظهر من هذا القول أن الإيقاع الشعري العربي بنية مركبة، تستند إلى جوانب مختلفة، تتعالق فيما بينها لتشكل نسقية إيقاعية خاصة.

ويظهر أن عنصر النبر يشكل الأساس الجوهري الأول الذي ينظر منه أبو ديب إلى مفهوم الإيقاع الشعري، ومدى تحققه؛ إذ يقول في موضع آخر:«إن اجتماع النوى باتجاه معين يخلق شرطاً في الوحدة الإيقاعية (والكلمة ذاتها طبعاً) هو النبر الشعري الذي يلعب دور المنظم الإيقاعي الرئيسي الأول» (أبو ديب، 1974م)؛ حيث يعُدُّه المسئول الأول عن تشكل الإيقاع وتنظيمه؛ أي أن تبديه في الوحدة الإيقاعية التي تتشكل منها وحدة الإيقاع العام في النص الشعري بأكمله، يعبر عن العلاقة القائمة بين المقاطع الصوتية في الكلام الشعري، والتي تحيل إلى أن هذا الكلام إنما فيه طابع إيقاعي متناسق.

نستنتج مما سبق أن مفهوم الإيقاع الشعري، عند أبي ديب، يتأسس على منظور التعالق بين عناصر: النوى (الوحدة الوزنية الأساس في الكلام الشعري)، والاختلاف التركيبي لعناصر اللغة، والنبر الذي يقيم عملية التأسيس الإيقاعي، وينظمها. وهو منظور يجمع بين رفض المدخل المقطعي الذي تبناه الدكتور إبراهيم أنيس سلفا، وإن بشكل جزئي؛ وتأييدِ المدخل النبري (اللغوي) الذي استند إليه الدكتور شكري محمد عياد فيما سبق أيضا.

5.2- مفهوم الإيقاع الشعري عند سيد البحراوي[7]:

[7]- سيد البحراوي (1953م- 2018م)؛ ناقد وأديب مصري، تلقى تكوينه العلمي من داخل مصر؛ حيث تحصل على شواهد الإجازة، والماجستير، والدكتوراه في الدراسات العربية من كلية الآداب بجامعة القاهرة، اشتغل في مجال التدريس الجامعي، وشارك في عدد من المحافل العلمية الدولية،

ألف سيد البحراوي، هو الآخر، كتابا في إيقاع الشعر العربي بعنوان (العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية)؛ انطلق فيه من محاولة نقد نظريات العروض العربي السابقة، سواء منها القديمة التي تبناها الخليل بن أحمد، أو الحديثة التي ركزت على منظورات جديدة في دراسة الإيقاع؛ تمثلت في المقطع (الكم)، والنبر، والموسيقى؛ حيث عمل الناقد على استجلاء القصور الواسم لهذه النظريات، ساعيا إلى محاولة تأسيس منظور جديد يكون أكثر نجاعة في دراسة البنية الإيقاعية لشعرنا العربي.

وفي هذا السياق، نجد ملامح لتعبير الناقد عن وجهة نظره في المقصود من مفهوم الإيقاع الشعري؛ حيث يُرجع أصله إلى فن الموسيقى أساسا، ويقاربه بشكل عام؛ فيعُدُّه ظاهرة يمكن أن تتبدى في جوانب الحياة كلها، سواء تعلق الأمر بأنواع الفنون، أو بغيرها، فيقول بهذا الشأن: «يستخدم مصطلح الإيقاع أساسا في الموسيقى، باعتباره تنظيما للشق الزمني منها، غير أن ظاهرة الإيقاع، ظاهرة شائعة في مختلف الفنون، وليس فقط في الموسيقى، سواء كانت فنونا سمعية أو بصرية، بل يمكن القول إنه - بمعناه العام كتنظيم للعناصر- يمكن أن يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص الذي يؤدي - عبره- وظائفه» (البحراوي، 1993م).



بعد هذه المقاربة الشمولية لمفهوم الإيقاع، ينتقل الناقد إلى تبني مدخل جوهري، في بيان المقصود من مفهوم الإيقاع الشعري، هو عنصر (التنظيم) الذي تمتاز به اللغة الشعرية، وقد أشار إليه فيما سلف؛ حيث يرى أن الإيقاع في الشعر ليس نابعا إلا عن عملية إعادة تنظيم للغة العادية، بل التنظيم هو أصل الإيقاع عموما في اللغة. والتنظيم، هنا، يُعنى بعناصر محددة تمثل السمات (الخصائص) المميّزة[8] للغة البشرية، وتتفاوت درجة تجلي هذه السمات في كل لغة على حدة، ويمكن نعت اللغة، أو وصفها على أساس السمة البارزة فيها بشدة، ويكون الشعر آلية لبيان ذلك؛ يقول الناقد في هذا السياق: «سبق القول أن لغة الشعر هي إعادة تنظيم للغة العادية، ونستطيع الآن أن نعطي إعادة التنظيم هذه (على المستوى الصوتي) مصطلحا هو (الإيقاع) ذلك أن

كما نشر عددا من المقالات العلمية، والمؤلفات النقدية والإبداعية، نذكر منها مؤلفيه: محتوى الشكل في الرواية العربية، العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة إنتاج معرفة علمية.

[8]- تتمثل هذه السمات (الخصائص)، أساسا، في عناصر: الكم (المقاطع)، والنبر، والتنغيم (درجة تردد الصوت).

الإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد. ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس إيقاعه» (البحراوي، 1993م).

ويعطي الناقد مثالا عن إمكانية كون عنصر النبر الخاصية التي يمكن أن يعمل الإيقاع على تنظيمها في الشعر العربي؛ أي التي يمكن أن تحدث فيها عملية إعادة تنظيم اللغة؛ حيث يقول: «منطلق البحث ينبغي أن يكون هو الواقع اللغوي للشعر، وإن مواضع النبر في هذا الواقع اللغوي، ينبغي احترامها إلى أقصى حد، دون تعديلها وفقا لنظام ذهني مسبق، وإذا حدث أن شكلت هذه المواضع نظاما إيقاعيا، جاز لنا أن نعتبر للنبر دورا تأسيسيا في هذا الإيقاع، وإلا، فإن علينا أن نبحث عن عناصر إيقاعية أخرى قد تكون جذرية في بناء الإيقاع» (البحراوي، 1993م). وقد أورد الناقد هذا التوضيح في سياق الرد على بعض نظريات الإيقاع الشعري الحديثة التي حاولت إقحام خصائص مميزة في إيقاع الشعر العربي بالقوة، من أجل أن يكون مؤسسا عليها، حتى وإن كانت طبيعة اللغة والشعر لا تقبلها.



ويخلص الناقد، في سياق تفسيره المقصود من مفهوم الإيقاع الشعري، إلى أن مبدأ (إعادة التنظيم) الصوتي للغة هو الذي يحكم إيقاع الشعر، وهو عملية تهم ثلاث خصائص تميز اللغة هي: الكم (المقاطع الصوتية)، والنبر، والتنغيم؛ حيث إن كل خاصية من هذه الخصائص تخضع لعنصر التنظيم، لتنتج ثلاثة أنظمة محددة، يشكل تكاملها، في جسد اللغة، نسقا يُكوِّن نظاما أكبر يدعى (الإيقاع)؛ حيث يقول: «لقد ربطنا بين مفهوم (إعادة التنظيم) وبين (الإيقاع) على أساس أن إعادة تنظيم العناصر الصوتية في القصيدة يخلق تكرارا منتظما لها في الزمن، أي أنه يخلق نظاما صوتيا جديدا أسميناه الإيقاع.

الإيقاع، إذن، نظام مكون من العناصر الثلاثة التي ذكرناها، والتي لا تستحق أن تعتبر عناصر إيقاعية إلا إذا توفرت فيها: (النظامية)، ومن ثم يمكن اعتبارها أنظمة فرعية للنظام الأكبر: الإيقاع» (البحراوي، 1993م).

يتضح مما سلف أن نظرة البحراوي إلى المقصود من مفهوم الإيقاع الشعري، تنبني على الجمع بين مجمل المداخل التي سلف بيانها في الدراسات السابقة، وهي: الكم، والنبر، والموسيقى (التنغيم)، باعتماد مبدأ (إعادة التنظيم) الذي يلحقها في إطار اللغة الشعرية، تحديدا، والتي تعمل على إظهار هذه العناصر الثلاثة متناسقة (متكاملة) فيما بينها؛ ليتجلى ذلك التناسق في صورة عامة يجسدها عنصر (الإيقاع)؛ وبناء على ذلك، فإن مدخل (التنظيم) هو أساس تحديد مفهوم الإيقاع الشعري عند الناقد.

ويشار، في هذا السياق، إلى أن مفهوم (التنظيم) قد تبناه الدكتور إبراهيم أنيس، أيضا، كما سلف البيان في سياق منظوره الخاص إلى المقصود من مفهوم الإيقاع الشعري؛ حيث ربطه، تحديدا، بعنصر (المقطع الصوتي)؛ وهو ما يجعلنا أمام تقاطع جزئي من حيث منظورا الناقدين إلى المقصود من المفهوم.

الخاتمة:

إن الشعر واحد من الفنون السمعية تحديدا؛ فاعتماده على الإنشاد، إضافة إلى علاقته بالموسيقى من حيث بنيته الإيقاعية، كما سبق الذكر، خير دليلين على ذلك. ولما امتاز هذا الفن بتلك الصفات، فقد جاز لنا أن قاربناه من حيث محاولة اكتناه المقصود من مفهوم الإيقاع فيه، وذلك بتتبع تحديداته في بعض الدراسات النقدية الحديثة التي اهتمت بجانب الإيقاع الشعري؛ فقادنا ذلك إلى الوقوف عند المعطيات الآتية:



- يعد الإيقاع جانبا بالغ الأهمية في الشعر العربي، بل عنصرا جوهريا فيه، دفع النقاد والدارسين المحدثين إلى إعادة النظر إليه؛ أملا في تجاوز مقاربته التقليدية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، بهدف تسهيله من جهة، وسبر أغواره من جهة أخرى.

- حظي بيان المقصود من مفهوم الإيقاع، في الدراسات العروضية الحديثة، باهتمام كبير من النقاد والدارسين؛ حيث أفردوا له صفحات وفيرة مما ألفوه بخصوص العروض العربي؛ بهدف وضع الأصبع على المنبع الحقيقي لإيقاع الشعر أساسا.

- تنوعت مداخل النظر إلى المقصود من مفهوم الإيقاع الشعري العربي في الدراسات العروضية العربية الحديثة، أبرزها: (الكم) الذي يتأسس على المقطع الصوتي في الشعر، و(النبر) الذي يرتكز على شدة

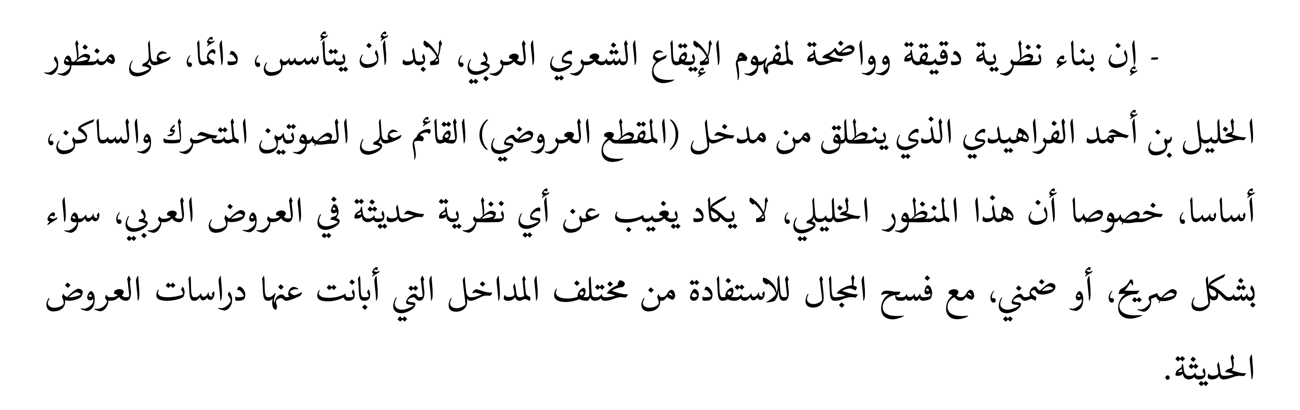
الصوت وإظهاره، و(الموسيقى) التي تهتم بتنغيم الأصوات اللغوية الشعرية، علاوة على (مبدأ التنظيم) الذي يجمع المداخل الثلاثة الأولى عن طريق تنظيمها في جسد اللغة الشعرية، وتنسيقها.

- إن مختلف مداخل النقاد العرب إلى المقصود من مفهوم الإيقاع الشعري، كثيرا ما تتقاطع فيما بينها، ولو بشكل جزئي؛ وهو ما يدل على وحدة المنطلقات المعرفية والمرجعية التي وجهت نظرتهم إلى إيقاع الشعر العربي.

- إن مجمل الدراسات العربية الحديثة التي اهتمت بنقد العروض العربي، قد تأثرت بنظريات غربية تعلقت بإيقاع الشعر وموسيقاه، سواء الاستشراقية منها أو غيرها، كما نجد في أعمال الألماني جوستاف فايل، والفرنسي ستانسلاس جويار، والبريطاني توماس ستيرنز إليوت، وغيرهم.

- حاول الدرس العروضي العربي الحديث إعادة النظر إلى المقصود من مفهوم إيقاع الشعر عن طريق مقارنته بنظيره الغربي؛ حيث استُلهمت أسس إيقاع الشعر في الغرب، لتُطبق على إيقاع الشعر العربي؛ ما فسح المجال أمام ظهور ما يمكن تسميته (الدرس العروضي المقارن).





- إن بناء نظرية دقيقة وواضحة لمفهوم الإيقاع الشعري العربي، لابد أن يتأسس، دائما، على منظور الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي ينطلق من مدخل (المقطع العروضي) القائم على الصوتين المتحرك والساكن، أساسا، خصوصا أن هذا المنظور الخليلي، لا يكاد يغيب عن أي نظرية حديثة في العروض العربي، سواء بشكل صريح، أو ضمني، مع فسح المجال للاستفادة من مختلف المداخل التي أبانت عنها دراسات العروض الحديثة.

- يُقترح، في هذا السياق، أن يعاد النظر إلى مفهوم الإيقاع الشعري العربي باعتماد مبدأين محوريين: الأول يتعلق بنظام تتابع المقاطع العروضية، لا اللغوية، في الكلام الشعري، والثاني يخص التركيز على عدد الأصوات المتحركة والساكنة المتضمنة في الأجزاء الكبرى لهذا الكلام (الأبيات)؛ حيث إنه بالإمكان تحديد أحوالٍ للوضع الذي تظهر به المقاطع في كل وزن شعري، إضافة إلى عددٍ نسبي من مجموع الحركات والسكنات التي يمكن أن يتضمنها هذا الوزن.

قائمة المراجع:

Attridge, D. (2010). *Poetic Rhythm: An Introduction.* Cambridge, UK: Cambridge University Press.

ابن منظور. (1993). *لسان العرب* (المجلد III). بيروت-لبنان، لبنان: دار صادر. تاريخ الاسترداد 18 أكتوبر, 2018، من https://www.noor-book.com/%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D9%84%D8%B3%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8-%D8%B7-%D8%AF%D8%A7%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%B1%D9%81-pdf

أحمد حسن الزيات. (moth of publication, د.ت). *تاريخ الأدب العربي* (المجلد vol). (Journal Editor in chief، المحرر) القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر. doi:doi of the article

أنيس إبراهيم. (1972). *موسيقى الشعر* (الإصدار 4، المجلد 4). بيروت: دار القلم.

سيد البحراوي. (1993). *العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية.* الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

شكري محمد عياد. (1978). *موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية .* القاهرة: دار المعرفة.

قدامة ابن جعفر. (د.ت). *نقد الشعر.* بيروت: دار الكتب العلمية.

كمال أبو ديب. (1974). *في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن.* بيروت: دار العلم للملايين.

محمد النويهي. (1964). *قضية الشعر الجديد.* القاهرة: معهد الدراسات العربية العالية.



في جماليات التنافر والنشاز في الموسيقى حسب فلسفة أدرنو

In the aesthetics of dissonance and cacophony in music According to Adorno's philosophy

د.ة هيبة المسعودي Dr Hiba MESSAOUDI

المعهد العالي للموسيقى والمسرح بالكاف-جامعة جندوبة-الجمهورية التونسية

Higher Institute of Music and Theatre of Kef-University of Jendouba-Republic of Tunisia

messaoudi_hiba@hotmail.fr

الاستلام:2022/05/16 التّحكيم: 2022/06/20-16 النّشر: 2022/08/20

الملـخّـص

لقد اهتمّ أدرنو بالموسيقى اهتماما بالغا في فلسفته خاصة بالموسيقى القائمة على النشاز والتنافر ضمن جماليات القبح، معتبرا أنّ هذا الضرب من الموسيقى قادرا على احداث مصالحة بين الفنّ والحقيقة والتعبير عن ألام العالم ومآسيه بعد معانقة سؤال الفنّ للخيال والعوالم الموازية للواقع. إنّ موسيقى النشاز بالنسبة له تمتلك اقتدار المقاومة والصمود باعتبارها تمنحنا لذة سالبة تدفعنا إلى التفكّر متجاوزة جماليات الجميل التي استولت عليها الصناعة الثقافية وصارت مدخلا لسلعنة الموسيقى.

الكلمات المفتاحيّة:

الموسيقى _ النشاز_ اللّذة السالبة_ الحقيقة_ جماليات القبح



ABSTRACT:

Adorno has taken great interest in music in his philosophy, especially in music based on dissonance and disharmony within the aesthetics of ugliness, considering that this type of music is able to bring about reconciliation between art and truth and to express the world's pain and tragedies. Dissonance for him possesses the power of resistance and steadfastness as the giver of negative pleasure that motivates us to think.

KEY WORDS

Music - dissonance - negative pleasure - truth - aesthetics of ugliness

المقدّمة

لا يُعدّ سؤال الإيقاع كما يخال للبعض سؤالا موسيقيا بامتياز، لأنّ الايقاع ماهية كل الفنون على تباين أشكالها فالإيقاع يكون في الفنون البصرية من لوحات تشكيلية وفوتوغرافيا وسينما باعتبار أنّ للصورة إيقاعها أيضا وفي الشعر والأدب نتحدّث عن الايقاع الداخلي والخارجي للقصيدة وإيقاع الأحداث في الرواية. إنّ الايقاع ماهية كل فنّ. لكنّنا تخيّرنا الاشتغال على سؤال الايقاع من داخل الاحراجات الفلسفية لأنّ بين الفلسفة والموسيقى علاقة شدّ وتفكّر عميقة، فالفلاسفة تميل نفوسهم التأملية إلى الإيقاع وأوتاره في شيء من البحث عن الدهشة التي ترّج بصاحبها إلى بداية الفلسفة والتفكير في طرب الفكر من طرب النفس. غير أن مدخلنا إلى إشكال

الإيقاع في الفلسفة سيكون ليس من جهة الانتظام والتناغم ومارافقهما من أحاسيس ومشاعر تثير اللّذة الإيجابية وإنّما من نقيضهما، أي بالنبش في مفاهيم مخصوصة كنشاز والتنافر هذا ما نكتشفه في نظرية استطقية لفيلسوف مدرسة فرانكفورت، "أدرنو" Adorno المهتم بالموسيقى والباحث في أسرارها وجمالياتها. وهوما يدعونا إلى استيضاح هذه العلاقة المتفردة بين الفلسفة وجماليات التنافر والنشاز متسائلين: كيف لنا أن نفهم العلاقة الممكنة بين الفلسفة والموسيقى؟ وكيف تأوّل أدرنو موسيقى النشاز والتنافر؟ وماهي دلالات اللانغمية والفوضى الإيقاعية في جماليات القبح عنده؟ ولِمَ يصلح هذا الضرب من الموسيقى في عصر الصناعة الثقافية وانحدار الإنساني إلى الهاوية؟

إنّ لقد اعتدنا الموسيقى نغمية بماهي حمّالة لأذننا استقرارا والجاذبية واتجاه متأت من الانتظام والتناسق بين الإيقاعات التي تحملك إلى عوالم من المتعة والافتتان السمعي، إنّها النشوة التي يُعدّ من دونها كل "عيش خطأ فادح" حسب عبارة نيتشه لأنّ الموسيقى النغمية في عمقها علاقات متناسقة بين نغمة مركزية وبقية النغمات في شكل من النظام الذي قد فسّر دقتّه أدرنو في مسألة الخواتم كاتبا" والحال أنّ الخواتم المعهودة تُختم كما لو أنّ العناصر الفردية ستتكتل لتنضمّ عند النقطة النهائية للزمن، إلى الجملة الشاملة التي للشكل (أدرنو، 2017، صفحة 236)" وهذا الانتظام الداخلى والتناسق بين النغمات يُفرز حتما ضربا من الاستقرار والاسترخاء اللذان يجعلان المتلقى يتحسّس متعة جمالية تأخذه إلى عوالم الايقاع الشجي.



فالموسيقى الكلاسيكية الغربية تستقى انسجامها من عنصر التأليف وقد أشاد أدرنو بالموسيقي والمؤلف الألماني يوهان سباستيان باخ، فدوّن " باخ كان عبقريا في مؤالفة ما لا يقبل المؤالفة. ذالك أنّ الألحان التي وضعها هي توليف بين فكرة تناغم الخفيض المتّصل وفكرة تفرع النغمات (أدرنو، 2017، صفحة 178)" ليكون بذلك التوليف بماهو عملية ضبط نغمة واحدة أو عدّة نغمات من الآلات الموسيقية تساهم في خلق إيقاعية منسجمة لا يظهر فيها لا نشاز ولا تنافر وإلا سقطت الجملة الموسيقية في محظورات القبيح الفنّي. غير أنّه منذ ردح غير يسير من الزمن لم يعد رهان الفنّ بعامة ولا الموسيقى بخاصة متعلق بالجميل والمتعة الايجابية، لقد تعلّمنا منذ "مارسيل دوشومب" Marcel Duchamp و"أندي وارهول" Andy warhol في الفنّ التشكيلي المعاصر نهاية الجميل الذي يقطع مع التناسق والتناغم، فهل هذه النهاية ت حكرا على الايقاع في الفنون البصرية أم شملت كل الفنون وخاصة منها الموسيقية؟

١- موسيقى التنافر والنشاز:

كتب "أدرنو" Adorno في كتابه نظرية استطيقية 1970 مفككا مفهوم الفنّ وتحوّلاته "الفنّ انقلب ضدّ ما يكون المفهوم الخاص به،وأصبح نتيجة لذلك غير متأكد إلى حدود نسيجه الأكثر عمقا (Adorno, 1995, p. 16)فهذا التنكّر ليس تنكّرا للماضي فقط، وإنّما يعتبره "أدرنو" Adorno تنكّرا مفهوميا يمس ماهية الفنّ وجوهره بدرجة أولى وضمن هذا التنّكر تندرج الموسيقى المعاصرة مثلها مثل جميع أشكال الفنّ لأنّه ثمّة منعرج عميق وجليّ قد تبعته الموسيقى المعاصرة بعيدا عن التآلف بين النغمات والتناسق في الإيقاع. إنّها موسيقى إذ ما استحضرناها وفق مقاييس الموسيقى الحديثة أو الكلاسيكية تحدث رجّة إستطيقية وإرباكا مُشطا في التلقي باعتبارها قد هجرت كل نغمية مرجوة باحثة عن الضد للتمظهر والظهور. إنّها الموسيقى اللامقامية أوالانغمية تلك التي أضاعت الانسجام وجعلت من اللامقامية عنصر تأليف وهو ما أكدّ عليه "أدرنو" Adorno بقوله" بيد أنّه في كثير من الأعمال الفنيّة الحديثة ...قد أُبقي على الشكل مفتوحا بكيفية مشحونة بالفنية، لأنّ هذه الأعمال ابتغت أن تُظهر أنّ وحدة الشكل لم تعد متاحة لها (أدرنو، 2017، صفحة 236)" وكذا الأمر بالنسبة للموسيقى النغمية التي يعتبرها "أدرنو" Adorno لم تعد متاحة منذ دراسته حول موسيقى "فاغنر" Wagner وتمجيده لكل كسر للاعتياد. ف"أدرنو" Adorno يمجّد التنافر عوض التناغم واللاانسجام عوضا للتناسق الايقاعي لأنّه وفق عبارة صاحب كتاب **فلسفة الموسيقى الجديدة**"وحدة النغمة التي يستمتع الفن الراديكالي في حداثته بالطعن فيها والانتقاص من شأنها (أدرنو، 2017، صفحة 238)" فهي المتحررة من قواعد الموسيقى الايقاعية دون أن تكون ثاوية على الاستقرار وهو ما يؤكد على المنعرج الجمالي المعاصر قد أنهى مفهوم الجميل من الاستطيقا ليصبح الفنّ يختّص في ضدّه من جماليات القبيح و صروف أخرى غدت أكثر تأهيلا لاحتضان الفنّ المعاصر المتمرّد بحق على كل النظم الكلاسيكية في الفنّ بعامة والموسيقى بخاصة تاركة دروب التناغم والانتظام الإيقاعي إلى الماضي، مؤلفة إيقاعات إلكترونية كثيرا ما تُنتقد بوصفها ضجيجا مزعجا ونشازا يتطفّل على صفاء الأُذن.



ولعلّ التأكيد على هذا التجاوز يعتبره "أدرنو" Adorno ضربا من ضروب التحرّر، حيث يُشير في كتابه أن"يُمسى اللانهائي الفاسد، انعدام إمكان الحتم، مبدأ نهج يُختار بكل حرية ويصير إلى كيفية تعبير بعيْنها (أدرنو، 2017، صفحة 236)" إنّ موسيقى القرن العشرين أتقنت إنهاء القوالب الجاهزة والاعتياد المضجر الذي جعل المتلقى عند سماع الجملة الموسيقية الأولى يتوقع الباقي دون أدنى جهد. لذلك كانت الدعوة إلى قطع خيط آريان بين الجمل الموسيقية والنغمات وهو ما دعا إليه " أرنولدشونبرغ" Arnold Schonberg الموسيقي الألماني الذي تأثّر به "أدرنو" Adorno أيّما تأثرا خاصة في تشييد الموسيقى اللامقامية. وفي معرض حديثه عن "

أرنولدشونبرغ" Arnold Schonberg ، دوّن "أدرنو" Adorno " كان شونبرغ في سلسلة شذرات تنتمي إلى طوره التعبيري ونشرها قبل الحرب العالمية الأولى، قد نبّه إلى أنّه لا وجود لأي خيط آريان يُعتمد دليلا داخل الأثار الفنية. (أدرنو، 2017، صفحة 236)"()

هاهنا تكون الموسيقى التي افتتن بها "أدرنو" Adorno تنتمي إلى ظرفية عالمية بعينها، إنّها موسيقى حربيين عالمتين لم تر خلالهما الانسانية غير الأهوال والفظاعات ونحن نعلم أن فيلسوف مدرسة فرانكفورت قد عايش صعود النازية في ألمانيا، السبب الذي دفعه إلى مغادرة ألمانيا والتوجه إلى أمريكا. فهل نحن في حاجة إلى موسيقى الانسجام والاحساس في هذه الوضعية؟ وهل الايقاع مطالب دوما بالحفاظ على دور الأفيون المسكن للآلام والباعث على النسيان في افتراع عالم مواز يكون مضاد للحقيقة؟ إنّ الفنّ في فلسفة أدرنو يأخذ منحى مغايرا محدثا مصالحة صريحة مع الحقيقة لأنّنا ما عدنا في حاجة إلى الايهام أو عوالم الكذب الساحر وافتنان الجميل كلّها طرق تبعدنا عن الحقيقة التي لابد للفنّ من تشييد على عاتقه مهمة إيضاحها للمتلقي، والموسيقى يجب أن لا تشذّ عن هذه القاعدة نافضة عنها تقديس الجميل الفتّان والنغمية الساحرة لتنخرط بكل تركيبتها في ما يُعرف بجماليات القبح يدوّن "أدرنو" Adorno "ذلك أن النشاز هو حقيقة الانسجام (أدرنو، 2017، صفحة 183)" داعيا بذلك إلى التحرّر من الانسجام المغالط بقوله "إنّ التحرّر من الانسجام هو انبساط لحقيقة الفنّ (أدرنو، 2017، صفحة 183)" ففي التنافر والنشاز انتصار للحقيقة.


صفحة [60]

لقد انتصر "أدرنو" Adorno إلى الكثير من الموسيقيين خاصة منهم الألمان معتبرا إيّاهم قد ساهموا بشكل أو أخر في تحرير الإيقاع والنغمة من النمطية ونحن نعلم أنّ ولع "أدرنو" Adorno الشديد بالموسيقى كان منذ صغره، حيث كانت والدته مغنية محترفة تقدم عروضا في فيينا وخالته مغنية وعازفة بيانو ولعلّ هذا الاهتمام العائلي بالموسيقى أمكنه من اتقان عزف مقطوعات بيتهوفن على البيانو وهو بعمر الثانية عشرة، ليكمل بعد ذلك تكوينه منتهيا إلى تأليف كتاب مستقل عنونه **بفلسفة الموسيقى الجديدة**. فثمّة موسيقى جديدة تقطع مع ماضيها على الفلسفة الاشتغال على دلالاتها، و"أدرنو" Adorno يستحضر في دراساته حول الموسيقى والجماليات كل من "ريتشارد فاغنر"Richard Wagner(1883/1813) و"بيتهوفن" Beethoven وخاصة " أرنولدشونبرغ" Arnold Schonberg المستبشر للامقامية القائمة على التنافر لذلك نتساءل كيف تأوّل "أدرنو" Adorno اللامقامية؟

"إنّ الفنّ لم يزل يستجيب منذ القدم، لمقتضى النشاز وأنّ مقتضى النشاز هذا لم يُكبت إلا بالقمع المتأكد للمجتمع الذي تحالف معه الظاهر الاستطيقي (أدرنو، 2017، صفحة 183)" هكذا قد برّر "أدرنو" Adorno

أهمية النشاز في الفنّ والذي يعتبره قديم قدم التناسق في حدّ ذاته لكن المجتمعات ساهمت في تنمية الذوق الجمالي القائم على الانسجام قاتل بذلك النشاز بحثا على تحصيل الجميل. غير أنّ "أدرنو" Adorno يُحسن تفكيك العلاقة بين الانسجام وضديده بقوله"يشتق الحركات المضادة للانسجام عند ميكيل أنجلو ورنمبراندت الأخير وبيتهوفن الأخير من دينامية مفهوم الانسجام نفسها (أدرنو، 2017، صفحة 182)" فثمة علاقة وطيدة بين الانسجام وضدّه شبيهة بالعلاقة بين الجميل والقبيح ما فتئ يشدّد عليها بقوله "ذلك أنّ النشاز هو تعبير، وأمّا المتناغم والمنسجم فيلتمسان تبديده بلطف. (أدرنو، 2017، صفحة 183)" وهذا ما حصل طيلة تاريخ الموسيقى لكن يبدو أنّ الحال لم يعد يسمح بمزيد من الانسجام والتناغم في الإيقاع.

بالنسبة ل"أدرنو" Adorno افتكّ النشاز مكانه في ايقاع الموسيقى المعاصرة رويدا رويدا خاصة مع "شونبرغ" Schonbergوموسيقاه اللامقامية لأنّها موسيقى تنافر النغمات بغية تجاوز الأذن للعلامات الموسيقية المألوفة من انسجام ونسق، غير أنّ اللاتناغم لا يقتصر على الموسيقى وإنّما مبدأ يصوغ منه القبيح في فلسفة أدرنو تواجده، متجاوزا مقولات الجميل من اتساق ونظام. لذا يعتبر "أدرنو" Adorno "أنّه يجب على القبيح أن يُكون أو أن تكون له القدرة على تكوين لحظة من لحظات الفنّ. (أدرنو، 2017، صفحة 75)" وبهذا يكون مخطئ من يتصور أنّ عصرنا مازال مواتيا للموسيقى الجميلة، وأنّ الفنّ المعاصر سيلتفّ حول تاريخه، تاريخ التهافت على الاتساق والتناسب. فكيف لنا أن نفهم دفاع "أدرنو" Adorno على النشاز واللامقامية ضمن نظريته الاستطيقية حول جماليات القبح؟

صفحة [61]

2-النشاز وجماليات القبح:

إنّ النظرية الاستطيقية ل"أدرنو" Adorno تقوم على مفهوم القبيح وهو قد أدرج النشاز واللاتناغم في الإيقاع ضمن هذا المفهوم محدثا رجّة حقيقة داخل الفنون الايقاعية. حريّ بنا في هذا المستوى، أنْ نقيم التفرقة المعجميّة بين المفهومَيْن القبيح المكتسح للفنّ توّا والجميل الآفل عن ساحته، علّ الفصل المفهومي يهدينا سبيل إدراك منعرج القبح والنشاز في الموسيقى. فالقبيح في معناه العربي يحملنا إلى لعبة الأضداد مع الجميل، ففي لسان العرب نفوز بهذا التعريف إنّ"القُبح ضدّ الحسن يكون في الصورة (منظور، 2011)"ومن هذا نسوق استنتاجيْن:

- الأول، حسب تعريف ابن منظور الجمال والقبح لا يُطرحان إلا على سبيل التناقض والتضاد.

- ثانيا، لا يكون القبح إلا في المظهر أي الصورة، ولا يمسّ الجوهر والماهية، دون أن نهمل ما يدلّه مفهوم الحسن من معنى أخلاقي مزدوج بالمعنى الإستطيقي، ممّا يُشرّع لنا القول أنّ لغة الضاد تطرح علينا تاريخ العلاقة بيْن

الجميل والقبيح، تاريخ صراع الأضداد. رُبّ صراع شبيه بذلك القائم بيْن السيد والعبد في الفلسفة "هيغل" Hegel، وكأنّما القبح نحى منحى العبد في نزع الاعتراف من الجمال في الفنّ المعاصر.

أمّا فلسفيا، يُعرّف القبيح على أنّه "المنافر للطبع، أو المخالف للغرض، أو المشتمل على الفساد والنقص، وهو مقابل للجميل والحسن، بيد أنّ في علم الجمال فإنّ القبيح شيء صناعي منافر للذوق فهو قبيح بالصناعة. (صليبا، 1982، صفحة 145)"وبهذا يكون القبح كل ما غاب عنه النظام، التناسق والاتساق، ممّا يقودنا إلى الحكم عليه بالنقص إذ كان الفعل غير متعمد وبالفساد إذ كان متعمدا مع الملاحظة أنّ القبح في الفكر الفلسفي يظل سليل الصناعة. ويعلن "أدرنو" Adorno في إطار تعريفه للقبح، أنّ"اللاتناغم يفرز إيجابيات للمتعة أكثر من التناغم. (Adorno، 1995، صفحة 67) مما يعني أنّه منغرس في الموسيقى المعاصرة قبل ظهور أشكاله الأخرى، لكن ظهور القبيح متأخرا نسبيا كنظرية في الإستطيقا المعاصرة، لا يبخس المفهوم تاريخه العريق في التواجد. وهو ردّ اعتبار تاريخي، سبر أغواره المفكر الايطالي في الجماليات "أمبرتو إيكو"Umberto Eco في كتابه **تاريخ القبح** بعد ثلاث سنوات من كتابه **تاريخ الجمال** الصادر في 2004، كتاب طريف المحتوى وجدي الطرح لمسألة القبيح، حيث رصد تاريخ القبح لينتصر لقول هيغو "للجمال طراز واحد، أما للقبيح فئات". إنّ فيلسوف مدرسة فرانكفورت قد أيقن أنّ عصرنا عصر الحروب واللاإنسانية لم يعد مواتيا للجميل والجمال، ولم يعد الانسجام في الإيقاع قادرا على التعبير على الحقيقة لأنّ الحقيقة تقبع في الضفة المقابلة، لذلك يدوّن "الفنّ لا يتماهى مع مفهوم الجمال، لكن هو بحاجة إلى القبيح(Adorno, 1995, p. 74) ، إنّه التهجير العمد لمفهوم الجمال الذي فقد كل مشروعية في التواجد. فهو الفاقد للصلاحية المرجوة في إستطيقا القلق والبؤس المعاصر. ليؤكد فيلسوف فرنكفورت أفول الجميل مرّة كاتبا "لم يعد ثمّة من جميل، ذلك بأن الجميل لم يعد موجود (أدرنو، 2017، صفحة 45)" بهذا الانهاء لجماليات الجميل يصبح للقبيح مشروعية في الجماليات ولموسيقى النشاز أحقية التعبير. لكن يبقى السؤال قائما هل النشاز والقبيح يحدثان شيئا من المتعة؟ وإلا كيف للمتلقي أن يهجر الجميل الذي سيطرت عليه الصناعة الثقافية ويعتنق القبيح؟



3-في متعة القبيح أو النشاز في الإيقاع:

غدى القبح واقعا فنّيّا لا تنجو منه الأعمال الفنّيّة المعاصرة، وهي عادة دأب عليها الفنّان المعاصر، مثيرا الصدمة الإستطيقية le choc esthétique مستثمرا حيرة المتلقي تجاه ما يُعرض. وتُقرّ أمّ الزين بنشيخه متعمقة في جماليات القبح بأنّ "أهمّ مقومات إستطيقا القبح إذن هي محاربة ما ينعته أدرنو نفسه "بمفهوم المتعة الحقيرة

(بنشيخه، 2010، صفحة 179)" وهنا نعثر على إقرار مفاده أنّ فيلسوف مدرسة فرنكفورت قد تراءى له مقاومة مفهوم اللذة الجماليّة ناعتا إيّاه بالحقارة. لأنّه يقول: "إنّ السعادة التي توفرها لنا الآثار الفنّيّة هي القدرة على الصمود(Adorno, 1995, p. 35) " تجاه واقع مشوّه وإنسان بات لا يستطعم من إنسانيته غير اللاّإنسانية التى أفرزتها الرأسمالية المتوحشة، موسعة دائرة السلعنة والتشيؤ، مفقرة القيم والمبادئ، فلم يبق في هذا العالم المنتزع الإنسانية غير الفنّ القبيح يُقاتل. فاللّذّة الحقيقية هي لذّة الصمود والمقاومة، لا لذّة الاسترخاء والإيهام الجمالي. ولذة الموسيقى الحقيقية تكمن في النشاز واللاتناغم في الإيقاع الذي يدفع بنا إلى الصمود داخل كل هذا الانهيار المدوي.

ويُضيف "أدرنو" Adorno في ذات السياق "إنّ الآثار الفنّيّة هي التي تشهد على أنّ هذا العالم نفسه ينبغي أن يصير شيئا آخر، وهي بذلك تكون حقا رسومات لا واعية لتغيير العالم.(Adorno, 1995, p. 247) " فجماليات القبح مع "أدرنو" Adorno قد ادّخرت لنا من جديد وعدا بالسعادة ليس ميتافزيقيا هذه المرّة كما قد كان الأمر مع فيلسوف المطرقة نيتشه، وإنّما وعدا يندرج ضمن المنعرج السياسي للقرن العشرين على حدّ تقسيم "مارك جيمنيز" Marc Jimenez الذي يرسم رهانا جديدا للفنّ، إنّه الانخراط في الواقع بكل مآسيه وجعل كل أثر فنّي أثرا مقاوما ضد الفنّ المتلاهي عن الواقع.

ماهو بيّن في هذا المستوى، أنّ "أدرنو" Adorno يرفض نوعا من "المتعة الجماليّة الحقيرة" من جهة، ويضيء درب الإنسان المعاصر بضرب من السعادة الإستطيقية المنتظرة في ثنايا الآثار الفنّيّة الصامدة تجاه سيل الانحطاط، وذلك بتعبيرها عن القبح والفزع اللذين ما انفكّا يؤثثان العناوين الكبرى للعالم اللاإنساني.

لا يمكن لنا أن نتناسى نعت "أدرنو" Adorno للإستطيقا الكانطية. إنّها "ثوريّة" في تدشينها للذّة سالبة ولمتعة دون مصلحة في آن. ففي هذا التدشين وجد "أدرنو" Adorno ضالته الفلسفية الإستطيقية، التي ستكون بالنسبة إليه بمثابة نقطة أرخيميدس الارتكازية الحاسمة التي من خلالها يشنّ طابع المقاومة ضدّ تخوم الرأسمالية حال جميع فلاسفة مدرسة فرنكفورت. فاللذّة السالبة التي توفرها الموسيقى اللامقامية وإيقاع اللاتناغم ستقاوم المتعة الجماليّة الإيجابية المتواطئة مع جروح العالم. ويتابع "أدرنو" Adorno "وهي نوع من المتعة التي تنأى عن ما هو حسّي، نحو متعة المقاومة(Adorno, 1995, p. 277) ، فحتّى النشاز في الإيقاع الذي خلناه قصيّا عن

المتعة، هو حمّال لمتعة جمالية، لا تشبه متعة الصناعة الثّقافيّة الواعدة بسعادة واهية متواطئة مع الانحطاط الرأسمالي المحقِّر للذات.

ويصف "أدرنو" Adorno متعة جماليات القبح بأنها "مقاومة الفكر لكل جبروت (Adorno, 1995, p. 277)" سواءً كان سياسيا أو ثقافيا. فهي متعة تجد أسس التلذّذ في المقاومة والسير عكس التيار. فما هو قبيح لا يُقاوم إلاّ بالقبح. وإذا كان أدرنو يُحقِّر من شأن المتعة الجماليّة، فهو لا يُحطم المتعة أو اللّذّة السالبة كنوع من التحصين ضد الانحطاط في المتعة الإستطيقية، الذي رافق ظهور الصناعة الثّقافيّة القائمة على الإغراء من جهة والتسلية والترفيه "الحقير" من جهة أخرى. لأنّ "أدرنو" Adorno يعيد مصالحة الفنّ على الواقع من جديد بعد أن تنافرا مع نيتشه. في خضم هذا الإشكال يقول "مارك جيمنيز" Marc Jimenez حول إستطيقا فيلسوف مدرسة فرنكفورت أنّها حمّالة "لندوب دالة على عصر الهموم (جيمنيز، 2009، صفحة 392)" أو عصر تراكم الآلام الإنسانية التي أثبت هشاشة مشروع الحداثة كمشروع واعد. وهي ذات الندوب التي تناقلتها الفلسفات المعاصرة من هابرماس في **الحداثة مشروع غير مكتمل** وصولا إلى نيغري في **اللاإنساني**.


صفحة [64]

ويُضيف "مارك جيمنيز" Marc Jimenez في كتابه **ما الجماليّة؟** محلّلا طابع المقاومة في إستطيقا القبح ومنها التنافر في الموسيقى كأمارة على القبيح قائلا: "كان يعني فيه الدفاع عن الفنّ الحديث مقاومة المساعي الشمولية الهادفة إلى تصفيته (جيمنيز، 2009، صفحة 392)" فالفنّ كان مهدّدا في وجوده بعامة والموسيقى بخاصة عندما تتحوّل إلى تلبية للذوق الرأسمالي، لذلك لابدّ من الصمود والمقاومة من خلال الإزعاج بإيقاع قوامه التنافر والنشاز. إنّ التمسك بمثل هذا الخيار الإيقاعي يُعد سلاحا الوحيد للمقاومة لأنّ"الفنّ لا يقوى على تحصيل معنى إلّا في سلبية العالم الحاضر. (جيمنيز، 2009، صفحة 399)" هكذا يتمسّك "أدرنو" Adorno بالسلبيّة كمنقذ أخير، تلك السلبية التي استخلصها من موسيقى التنافر واللامقامية، الموسيقى الإيقاع المزعج والمضجرالتي قد تسبب النفور والاشمئزاز للآذان وربّما تكون مفزعة ومرعبة بالنسبة إلى من يبحث عن الترف الإيقاعي القائم على الجميل السمعي. ففي هذا الخطّ تقريبا، يقول حولها "جيمنيز"Jimenez "إذ كانت هذه التنافرات تُرعب السامعين إلى هذا الحدّ، فذلك لأنّها تخاطبهم في ما هم عليه في ظرفهم الخاص تحديدا. (جيمنيز، 2009، صفحة 397)" لذلك يكون الإيقاع الذي اختاره "شونبارغ" Schonbergمرعبا ومنفرا لكنه باستطاعته المقاومة

باستحضار أصوات العذاب وآهات الكارثة في عالم لاإنساني. ولعلّه لهذا السبب خصّص لها صاحبنا كتاب **فلسفة الموسيقى الجديدة.**

أمّا في الأدب، فمسرح بيكيت يفي بالغرض مع مسرحية **نهاية اللعبة**(fin de partie) أو في **انتظار غودو** (En attendant Godot)؛ فكلّها مسرحيات حُمّلت بترديد الكلمات ووضعيات صمت متكررة وسخرية اعتباطية يقول عنها "جيمنيز"Jimenez "هذه كلّها لا تصف كارثة عالم قيْد الانحطاط، وإنّما لها فعل أقوى (جيمنيز، 2009، صفحة 398)". فنحن مع "أدرنو" Adorno لا نرنو إلى نظرية وصفية تصف الكارثة، بل تنخرط فيها. ههنا يضيف "أدرنو" Adorno حول هذا الضرب من الآثار الفنّيّة ونعني بها موسيقى التنافر"إنّها تُترجم ما فيه من عبث مأساوي من دون الحاجة حتّى إلى تسميته (Adorno، 1995، صفحة 277)" فالموسيقى المعاصرة ليست بحاجة إلى التصوير الواقعي وإلا اندرجت أعمالها الفنّيّة ضمن المدرسة الواقعيّة، لأنّ حسب "جيمنيز" Jimenez " أعمال الفنّ لا تنتقد الواقع بتصويره في صورة واقعيّة... وفق متطلبات الفنّ التشبيهي. (جيمنيز، الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات، 2012، صفحة 398)" ولعلّ هذا يُثبت ما قد حللناه سابقا وهو رغبة "أدرنو" Adorno في التملّص من الصناعة الثّقافيّة وسطوة الرأسمالية على الثقافة. فالتصوير التشبيهي قد يكون فوتوغرافيا وقد يكون إيقاعيا موسيقيا، لذلك يرى "أدرنو" Adorno القبح أقدر على الفضح والانتقاد وتخييب انتظارات التواطؤ. وهو أيضا وفق قراءة "جيمنيز" Jimenez" "يرفض الأعمال التي تدّعي التعبير عن مضمون سياسي محدّد (جيمنيز، ما الجمالية؟، 2009، صفحة 398)". فالتعرية تكون شاملة "إذ كان العمل يضع الواقع محلّ نقد، وإذ كان يفعل فعله بقوّة في الجمهور، وفق المعنى المأمول منه، فإنّ هذا يعود إلى شكله غير المتعاهد عليه: شكل مهزوز البنية، متخلع (جيمنيز، ما الجمالية؟، 2009، صفحة 389)".(المصدر نفسه) أي أنّه يندرج ضمن الرائع الإيقاعي، إيقاع يهزّ ويرجّ المستمع في آن.



ويوجز "أدرنو" Adorno قوله في هذا الصّدد "إنّ ماهو قبيح اجتماعيا، إنّما يُحرّر قيما إستطيقية قويّة جدا (Adorno, 1995, p. 79)" مبنيّة على العنف الجمالي بما هو مثير للرعب والخوف، وهي مشاعر سلبية تولد لدينا نوعا من الانزعاج المشين. غيْر أنّ هذا لا يعتبر غاية في حد ذاته بالنسبة إلى "أدرنو" Adorno ذلك "أنّ لا إنسانية الفنّ ينبغي أن تزايد على لا إنسانية العالم، وذلك باسم ما هو إنساني.(Adorno, 1995, p. 79) فكلما

تفنّن الفنّ المعاصر في إبراز القبح الذي بات الوجه الأوحد للعالم الرأسمالي المتوحش، فُتحت نوافذ على عالم "قبيح كفاية" كانت الرأسمالية ترنو إلى تجميله وتزويق عيوبه حتّى يبدو أكثر تسلية.

تبحث أم الزين بنشيخه في إمكانية حيادية الفنّ، لكن سرعان ما تستدرك الأمر قائلة: "وإلا تحولت استقلاليته إلى استقالة عن آلام الأفراد ومعاناتهم في مجتمع يُنذر باندثار للثقافة وبسقوط وشيك في البربرية. (بنشيخه، 2010، صفحة 181)" فالفنّ كما يراه صاحب كتاب **فلسفة الموسيقى الجديدة** "ينبغي عليه أن يأخذ في حسبانه ما يشار إليه بوصفه قبيح، ليس أبدا من أجل إدماجه أو تلطيفه أو التصالح معه، بل من أجل أن يفضح في القبيح نفسه العالم الذي صنعه، وأن يعيد إنتاج هذا العالم على صورته. (Adorno، 1995، صفحة 79)" إنّه التشبث بالفنّ كآخر ما تبقى لنا لوجود نشيط، ضد وجود كسول يرتكز على جماليات مرتعشة لا تقوى على المواجهة والموسيقى باعتبارها ضربا من الفنون كان لزاما عليها الانخراط في هذا المسار بجعل إيقاعها صدى للتنافر والنشاز حتى تتمكن من أن تكون مرآة لهموم العالم وفظاعاته.



الخاتمة

إنّ "أدرنو" Adorno قد أسّس نظريته الاستطيقية على مفهوم القبيح بعامة والقبيح الإيقاعي في الموسيقى بخاصة القائم على النشاز والتنافر خصوصا بعد المنعرج الحاسم الذي عاشته الجمالية المعاصرة والذي يُطلق عليه تسمية منعرج الرائع وذلك سعيا إلى استعادة الفنّ لسؤال الحقيقة بعد اقرار "نيتشه" "Neitzsche لنا الفنّ كي لا تميتنا الحقيقة"،ليغدو بذلك الفنّ ومنه الموسيقى صورة للواقع وقول للحقيقة . الأمر الذي انسحب على الايقاع في الموسيقى التي أعلت من شأن التنافر والنشاز بدلا عن التناسق والانسجام جاعلة من الموسيقى اللامقامية الحمّالة للمعاني الحقيقية وقد اعتبرها "أدرنو" Adorno الأقدر على المقاومة والصمود أمام آلام العالم لأنّ هذا الإيقاع ينتفض ضد كل الخطط الرأسمالية التي تحاول أن تجعل من الجميل الموسيقي بضاعة

قائمة المراجع

Adorno, T. (1995). *théorie ésthétique.* paris: Gallimard.

أدرنو ,ت .(2017) .*نظرية استطيقية* .بيروت :منشورات الجمل.

بنشيخه ,أ .ا .(2010) .*الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع* .بيروت :دار المعرفة للنشر.

جيمنيز ,م .(2009) .*ما الجمالية؟* .بيروت :مركز دراسات الوحدة العربية.

جيمنيز ,م .(2012) .*الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات* .بيروت :منشورات ضفاف.

صليبا ,ج .(1982) .*المعجم الفلسفي* .لبنان :دار الكتاب اللبناني.

منظور ,ا .(2011) .*لسان العرب* .بيروت :دار صادر للطباعة والنشر.



إيــقـــاع الخـطـوة وحـديـــث الـلّـذة: ضـبـط الإيـقـــاع في صـلـب الـتّـنـــاظـر

THE RHYTHM OF THE STEP AND THE TALK OF PLEASURE: SETTING THE RHYTHM AT THE CORE OF THE SYMMETRY

د.هدى فقيلي Dr. Houda FKILI

المعهد العالي للفنون والحرف بقابس-جامعة قابس-الجمهورية التونسية

Higher Institute of Arts and Crafts of Gabes- University of Gabes-Tunisia

fekilihouda@gmail.com

الاستلام:2022/06/14 التّحكيم: 22-2022/06/25 النّشر: 2022/08/20

الملـخّـص

على إيقاع من الملذّات تنمو الأجساد اليافعة، بل إن الإيقاع عينه هو أسُّ الملذّات فهو الذي يسمح للأجساد بأن تستشعر وتستحسن، وتستأنس وقوعها في وحشة الحياة. وقبل ذلك في ظلمة الرّحم، حيث تعد إيقاعات قلب الأم وجريان الدّم في عروقها خير مُحَفِّز للجنين على مواصلة الحياة وبل خير مثير لكل شهوات الحياة المستقبليّة. حيث يذكر جلال الدين سعيد في كتابه فلسفة الجسد أنّه **"من بين المثيرات ا الباطنيّة التي تحدث للجنين داخل رحم الأم والتي تحدّد حياته العاطفيّة المستقبليّة تلك المثيرات السّمعيّة كدقّات قلب أمه التي تُوَلّد فيه شعورا بالأمن والهدوء. ولقد أثبتت التّجارب أن المواليد الخُدَّع الذين يوضعون داخل حاضنة اصطناعيّة ويستمعون فيها إلى تسجيلٍ لدقات قلب أمهم تنخفض نسبة الوفيات عندهم بصفة ملحوظة"** (جلال الدّين، 1992)

في هذا السّياق تحديدا ترنو المقالة تتبُع دور الإيقاع في تنشئةِ الأجساد وتسائل تلك العلاقة الخفية التي تتنامى بين الإيقاع واللّذة، لذة يؤمّنها ايقاع البدايات هناك وحينها، لحظة وهبت الطّبيعة اجسادنا للثّقافة. وتتّخذ لها طقوس العناية بالجسد عند المرأة بجزيرة جربة متنا.

كما تسائل تأثير الإيقاع المتغلغل فينا وعلاقته بعمليّة الابداع الفني في مراحل لاحقة وحين نتحول إلى مبدعي إيقاع ومنتجيه ومتذوّقيه......



الكلمات المفتاحيّة

الإيقاع، الابداع، الارقونوميا، الخطوة، اللّذة، طقوس العناية بالجسد

ABSTRACT

On the rhythm of pleasures, the young bodies grow but the rhythm itself is the core of pleasures as it lets the bodies feel, like and be familiar with the bad side of life. And before that, in the darkness of the womb , where the rhythms of the mother's heart and the blood flowing in her veins are the best supporter for the foetus to continue his life and yet the best inciting of all the future life lusts, where Jalal Eddine Saeed mentions in his book the philosophy of the body that: "from all the esoteric stimuli that happen to the foetus inside the mother's womb and that define his future love life, these auditory stimuli like his mother's heart beats make him feel secure and calm. The experiences have proven that the tricked new-born babies kept in an incubator where they are listening to a record of their mothers' heart beats, have a significant lower mortality rate.
In this context, the article is looking forward to tracing the role of the rhythm in growing the bodies and to question that hidden relationship growing between the rhythm and the pleasure, a pleasure provided by the rhythm of the beginnings there, and then comes the moment where the nature donates our bodies to culture and the woman's body care rituals take place in the island of Djerba.
It also questioned the effect of the rhythm pervasive in us in the process of artistic creativity in later stages and this is when we turn into a rhythm's creators, producers, and connoisseurs.

KEY WORDS

The rhythm, the creativity, ergonomics, the step, the pleasure, body care rituals

المقدّمة:

يَخْتَارُني الإيقاعُ، يَشْرَقُ بي
أنا رَجْعُ الكمان، ولستُ عازِفَهُ
أنا في حضرة الذّكرى
صدى الأشياء تنطقُ بي
فأنطقُ...
ويكمل الإيقاع دورته ويشرَقُ بي

محمود درويش

يحَكُمُنَا الإيقاع ويُشْرِق بنا.... ينحت وجودنا ويحفر تجاويف أحاسيسنا ويشهق بنا... فنشهق به... يصمّم خرائط انوجادنا الحسّي الرّوحي ويؤمّن اتّساق حضورنا مع النّعم الكوني ...

كل شيء بإيقاع ... هكذا أقرّ شمس الدّين التبريزي قائلا بأن "...**الطّبيعة برمّتها تغني، فكل شيء يتحرّك بإيقاع، خفقات القلب ورفرفة أجنحة الطّير، هبوب الرّيح في ليلة عاصفة وطَرقات الحداد وهو يطرق الحديد او الأصوات التي تغلف الجنين داخل الرحم كل شيء يشارك في انبعاثها بحماسة وتلقائيّة في نغم واحد رائع**..." (سيف الدولة حمدان، 2020)



يـــــا صغيري، كل شيء بإيقاع... هذا ما تدندن به تجربة نموّنا في صميم الإيقاع ونمو الإيقاع فينا، لذلك يسكننا هاجس توقُّفه وسكون نبضه فالإيقاع حافز الحياة، مثيرها وأثرها في آن... ينمو الإيقاع من حولنا وفينا يبدعه الانسان حيثما حلّ إكبارا وإجلالا وتمجيدا للحياة وضمانا لديمومة نبضها واتساقا بين الثقافي والطبيعي بين الخلق الالاهي والابداع الإنساني انه المفعول الابدي لوقوع "كُنْ" في كينونة الأجساد والارواح، الأفعال والاقوال... وحتى الاحلام... وامتداده في الزّمان والمكان ورجع صدى تحقُّقه في الانسان... وتكراره المتناغم، مترنّحا بين الكمال والنّقصان، بين الاشباع والحرمان...

على إيقاع من الملذّات تنمو الأجساد اليافعة، بل إن الإيقاع عينه هو أسُّ الملذّات فهو الذي يسمح للأجساد بأن تستشعر وتستحسن، وتستأنس وقوعها في وحشة الحياة. وقبل ذلك في ظلمة الرّحم، وتعد إيقاعات قلب الأم وجريان الدّم في عروقها خير مُحَفِّز للجنين على مواصلة الحياة وبل خير مثير لكل شهوات الحياة المستقبليّة. حيث يذكر جلال الدين سعيد في كتابه فلسفة الجسد أنّه "**من بين المثيرات الباطنيّة التي تحدث للجنين داخل رحم الأم والتي تحدّد حياته العاطفيّة المستقبليّة تلك المثيرات السّمعيّة كدقّات قلب أمه التي تُوَلّد فيه شعورا بالأمن والهدوء. ولقد أثبتت التّجارب أن المواليد الخُدَّع الذين يوضعون داخل**

حاضنة اصطناعيّة ويستمعون فيها إلى تسجيلٍ لدقات قلب أمهم تنخفض نسبة الوفيات عندهم بصفة ملحوظة" (جلال الدّين، 1992)

في هذا السّياق تحديدا ترنو المداخلة تتبّع دور الإيقاع في تنشئةِ الأجساد، فتتخذ لها طقوس العناية بالجسد عند المرأة بجزيرة جربة متنا. وتسائل تلك العلاقة الخفية التي تتنامى بين الإيقاع واللّذة...لذة يؤمّنها نبض البدايات- هناك وحينها- لحظة وهبت الطّبيعة اجسادنا للثقافة كا ترصد ترسُّخ الإيقاع فينا مقابل انفلاته من سجل الذكريات...

أي علاقة بين الجسد والإيقاع؟ وكيف تنمو الأجساد بالإيقاع وفيه؟ وما مدي توقف الأم في عنايتها بجسد مولودها عند إشباع كل مطلب جسدي؟ هل تُكْتشف لذة الإيقاع حينما تَكشِف عن وجودها المؤَسِّس ... أم تُسْتثار وتوجّه وتُنسج عبر ايقاعات طقوس العناية بالجسد فيؤَسَّس لوجودها ولكيفيّة إشباعها أيضا؟؟ أي علاقة قد تنسج أبدا بين ايقاع وما ننتجه من ابداع... بين نبض الجسد، أجراس صهيل الابداع...؟؟ نقاط عدة تتوقّف المداخلة عندها في محاولة استقراءٍ لإيقاعات التّعالق بين جسد المولود والجسد الام. وانعكاسها الحتمي في توقيع الإنتاج وتحفيز الابداع ...



١- ارقونوميا الحمل: حامل الرّضيع نموذجا:

تسعى المرأة التّونسيّة -التّي تتبنّى قيما تقليديّة-على غرار مثيلاتها الإفريقيات إلى البقاء على الاتّصال الجسدي الدّائم مع مولودها، ويكون ذلك لمدّة أربعين يوم تمضي أغلب وقتها وإياه في غرفة نومها، بل ويمضي أغلب وقته في حُضنها..... ينام فوق صدرها، يشتم رائحتها ويستمع إلى دقّات قلبها. ويُعَدُّ ذلك أولّ درس للعناية بالمولود قد تؤمن الجدّات حسن سيره، وحسن تقبُّله في آن، ذلك لاعتقادهن الفطري الرّاسخ بأن مثل هذا المناخ هو الكفيل بأن يحقق لدي الرّضيع كل مقومات الإشباع بمفعول الإيقاع... ذلك الإيقاع الذي تؤمّن اتّساق عزفه رغبة في الاتصال في صميم الانفصال، فيحل الجسد في الأخر حيث ما حلّ، حضور حقيقة يسكنها ابتداع المزاج...فتتعالق الأرواح وينمو بين الفعل وردّه، جسدًا من إيقاع...

لزمن غير بعيد كانت الوسيلة الوحيدة للتّنقل على القدمين بمعيّة الرّضيع هي "اشْلامَة"[9]...لم نعد نرى مثل هذه الوسيلة في طرقات المدنيّة ذات المسالك المعبّدة، حيث حبذت المرأة استعمال عربات الأطفال الحديثة على العكس من المرأة الرّيفيّة - و خاصّة تلك المشتغلة في ميدان الفلاحة و جني الزّيتون- والتي آثرت الحفاظ على مثل هذا الحامل التقليدي المتوارَث... و لا يعود ذلك للأسباب الموضوعيّة، و التي ترجع أساسا لعدم

9- "إشلاما " هي التّسمية التي يطلقها سكان جزيرة جربة التونسيّة على حامل الرّضيع الذي لم يبلغ سن المشي.

توفّر البنية التّحتية التي لا تمكن عربات الأطفال من السّير في المسالك الفلاحيّة فحسب، بل و كذلك لتشبّثها ببساطة المنتوج التّقليدي الذي لا يتحكّم في انتاجه سوى ما توفر عند الام من نسيج قابل للعقد....

" إِشّْلاَمَا" هي حامل الرّضيع المثالي عند المرأة الرّيفيّة وهي قطعة مستطيلة من القماش يبلغ طولها المترين تقريبا، تستعملها النّسوة بجربة، وفي معظم المناطق التّونسيّة، كما في أغلب مناطق العالم حيث لا تجد الأم المتنقّلة على القدمين أفضل من جسدها محملا لطفلها. اذ كلّما أرادت التّنقل من مكان إلى أخر، كانت " إِشّْلاَمَا" رفيقا لها في حلّها وترحالها، سهلة التّخزين، بسيطة التّركيب، متعدّدة الوظائف...



التمثّل عدد 7: اعتماد حامل الرّضيع أثناء التّنقل بجزيرة جربة- تعود الصّورة إلى بداية سبعينات القرن العشرين



وتتحدث "جوال كوفمان" في كتابها حول النّساء (femme)، عن هذه العادة التّي لا تزال منتشرة في كثير من أصقاع العالم وخاصة في المناطق الزّراعيّة وتحاول التّركيز على الاختلافات في مستوى التّصميم والتّي قد نلاحظها من بلد إلى آخر، كما تصف بعض الأمّهات وكيفيّة حملهن لمواليدهن مستشهدة بمثالين مصوَّرين (أنظر المستند رقم1:) (Kauffmann, 2003)[10]. وتعتبر أن أهم ما يميّز هذه الطّريقة في حمل المواليد هو الحفاظ على ذات الحرارة في الاتصال أينما ذهبت الأم، ومع كل نشاط تقوم به، حيث يعدّل الجسدين على حرارة بعضهما البعض.....



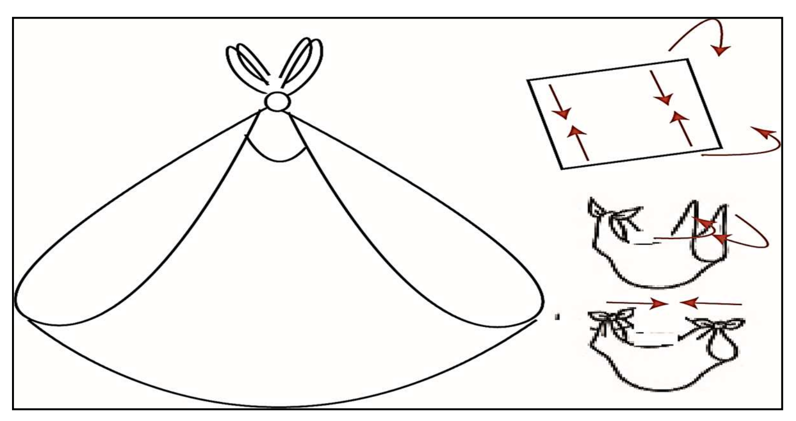




التمثّل عدد 8: أمثلة عن حامل الرّضيع في مختلف الثّقافات

[10].-. « L'une en Amérique centrale le tient au chaud contre son cœur, petit baluchon dodu emmitoufle dans l'étoffe solidement nouée. L'autre indienne Quechua sur le marché de Pisac, dans la haute cordillère des Andes. L'a juché sur un ballot arrimé par un poncho/ Par tout ou il faut marcher, voyager, travailler, aller puiser de l'eau ou cultiver la terre sans se séparer de l'enfant. Chaque ethnie a inventé en fonction de son mode de vie et du climat son style de porte bébé. EN nouvelle Guinée, c'est un nid en filet. En Amazonie, une sorte de baudrier de fibre tressé ou de bande tissée. Au Mali, un sac à bébé qui ceinture les hanches. Au Cameroun, on préfère une sorte de gibecière en peau de chèvre teinte à l'ocre … Face a cette diversité de porte-bébé ethnique, leurs copies d'occident paressent peu créatives.»

حامل الرّضيع في المجتمعات التّقليديّة التّونسيّة هو تصميم زائل(Ephémère)، متحولٌ (Modulable) تعتمد المرأة في تصميمه على ما توفر من منسوجات قطنيّة أو صوفية، وتقوم بتركيبه وفكّه كل ما عنّ لها ذلك وحسب المقاس الملائم لسن المولود، مراعية الحاجيات الإيرڤـونوميّة لهذ الجسد اليافع بصدد النّمو...وهو أيضا تصميم ايكولوجي اقليّ(écologique, Minimaliste)، تراعي فيه الأم ضوابط على علاقة بالمتغيّرات المناخيّة، فتعمد إلى استعمال حياكات صوفيّة بيضاء للشّتاء -تشبه تلك التي يُصنع منها الرّداء الشّتوي للأم بل و تقتطع منه أحيانا -... أو إلى تخيّر أخرى خفيفة تضمن التّهوئة للصّيف من قبيل "بشكير" الحمّام التّقليدي مثلا....



التمثّل عدد 9: تشكيل حامل الرّضيع التّقليدي بجزيرة جربة



يُمَدَّدُ الصّغير فوق قطعة القماش المجهزة بمسند تضعه الأم بغية توفير المتطلّبات الإيرڤـونوميّة لوضعيّة النّوم، وتصل طرفيّ القماش ببعضها البعض عن طريق تقنيّة العَقْد... ترفع الأم القماشة حيث الرّضيع في حركة سريعة خفيفة تُسْتَتْبَعُ باستدارة يتوجه بموجبها المحمل نحو الظّهر، من ثَم تركّز العقدة فوق الرّأس فيستقر الرّضيع في مستوى ظهر الأم، الذّي سيتفاعل بدوره مع الوزن الجديد بانحناء بسيط إلى الأمام ضمانا لتوازن البدن والمولود في آن، فتوفَّر -في لمح البصر- ظروف الأمان والرّاحة التي تظلّ محل دراسة تعْديليَّة تفاعُليّة يؤمّنها جسد الأم حسب حاجة وحركة الطّفل... (أنظر التمثل عدد 1)

لا تمسك الأم بالحامل (إشْلاما) بقدر ما تلبسه كما تلبس غطاء الرّأس المُنْسَدل على الكتفين والظّهر، تحمله على الرّأس، فيُعلّق الرّضيع على الأكتاف بعد أن كان قد عَلِقَ11 (ابن المنظور، 2005) بالرّحم...، يتعلّق12 (ابن المنظور، 2005) الرّضيع بدوره بجسد أمه يعيش كلاهما -معا- إيقاعا تزامنيًّا، جسدا واحدا لا ينفك عن التّفاعل، يهدهد كليهما التّجوال الذي يضبط وتيرتُهُ تفاعل جسد الأم مع الطّرقات، سهلة منبسطة أحيانا، ووعرة شاقة أحيانا أخرى... يتسارع إيقاع القلب وتتباطأ حركة الجسد كلما وَعُر الطّريق والعكس كلما تيسّر السّير... إيقاعات متناقضة تُسْتَتْبَع بدورها بدفق من الإيقاعات الشَّمِيّة السّمعية اللّمسية الحراريّة... تستقر

11- "علقت المرأة أي حبلت" .

12- علق الشّيء علقا، وعلق به علاقة وعلوقا: لزمه(...) وتعلّق الشّيء عَلَقَهُ من نفسه(...) وقيل تعلّق هنا لزمه. وفي ا الحديث: "

في، وتنبع من جسد تناظري يخلخله تنوّع لا متناه للتّكرار... و تصميمٌ هاجسه ضبط التّناظر في صلب الإيقاع...

للمشي لمسافات طويلة مُتْعَته ولذّته التي تؤمّنها تلك "الاهتزازات الآليّة" (فرويد، 1983)13 التي قوامها التّكرار... فالتّكرار نفسه مصدر للمتعة كما أن إعادة الخبرة بالشّيء عينها إثارة للرّغبة، واشتهاء لا يحده إشباع بقدر ما يجدده ويدفع بهذا الجسد المعلّق إلى مزيد التّعلق بالخبرة وبمحرّكها في آن، كما يوكل المحرّك عينه (الأم) إلى المتعلّق ذاته (الابن)... فـ"من تعلّق شيئا وُكِّل إليه14" (ابن المنظور، 2005)....



التمثّل عدد 10: حامل الرّضيع التّقليدي (واد زبيب،عائلة الزيّات -2013)

وتُؤمّن تقنية التَّعليق تلك أقصى درجات اتّساق الجسدين، حيث يتزامن المثير مع الاستجابة وتقترن الرّغبة بآنيّة التّحقق، ويُسْرِع العرض بتلبية الطّلب، فيتماهى إيقاع الأمّ مع إيقاع الابن في أقصى درجات التناغم والانسجام ... وهوما سيؤسّس لفنطازما التّعلّق (Le fantasme d'attachement)، تلك التي ستغذي الرّوابط العاطفيّة اللاّواعية بين الأم والابن إلى مدى العمر، والتي ستمثل بدورها علامة ارتكاز ومحرار انسجام مع ما يَضِجُّ به العالم الخارجي من ايقاعات ....



2- على وقع خطى الحلي ...

يمشي جسد الام/الطفل بين الثّنايا معلنا بكل ما عليه وما فيه عن حضوره الفاعل الحي، يمشي على وقع الثّواني، فيوقّع حضوره جوزةً شعريّة وتملّكا جماليا للمكان، ايقاعا ينبض بكل الخصائص السّمعية البصرية الشّمِية التي تناغي أوتار المكاني والزّمني في آن...

تحدث الام المتحلّية أصواتا متداخلة نتيجة تقارع قطع الحلي أثناء الحركة أو المشي، هي عبارة عن تركيبة تتناغم فيها الأصدية مع الأصوات.. تبرز فيها أصوات دون أخرى وتصدح فيها اجراس وتخفت أخرى، تتسارع وتتباطأ حدّ التّلاشي... في اتساق كاووسيّ يوكَلُ الوزن فيه إلى تلك الايقاعات التي يحكمها انتظام مضبوط في مستوى الزّمن والجرس.

13- "... واني لا أرى أن الدّليل على ما يتولّد من بعض الاهتزازات الآليّة يُقدّمه ولع الأطفال ببعض الألعاب وإلحاحهم على تكرارها متى خبروها لمرّة واحدة. فالهدهدة وسيلة دارجة لإنامة الأطفال كما أن الاهتزازات الإيقاعية أثناء نزهة في العربة أو رحلة في القطار لها وقع أخّاذ في نفوس الأطفال الأكبر سنا "

14 "...أي من علّق على نفسه شيئا من التّعاويذ والتّمائم وأشباهها معتقدا أنها تجلب إليه نفعا أو تدفع عنه ضرا"

تنتج عن حركة المشي عند المرأة المتحلّية احتكاك فردتي الخلخال وهو ما يصدر أصواتا ذات إيقاع دوري منتظم، انتظام حركة المشي... يتسارع الإيقاع ويتباطأ بتباطء حركة المشي، حيث يصطك معدني الخلخال كلما تقاطعت الأرجل ويغيب الصّوت لوهلة إذا ما تباعدت (قدر تباعد كبر الخطوة وسرعتها)، ما يُحدث صوتا قريبا إلى القرقعة، الحادّة التي تُشْتَبِعُ بإيقاع من صمت منشور...





التمثّل عدد 11: المشي على وقع اليقظ (الخلخال)

...وتحتدم حمى الايقاعات بمجرّد ان تبدأ المرأة بالمشي ويشارك الحلي إيقاع الخطوة ونبض القلب في تحفيز جسد الام على العمل وجسد المولود على النّمو[15] (فايد، 2014)... وتنطلق لوحة متعدّدة الايقاعات يتماهى فيها نشاط الجسد مع روائح السّخاب التي تتكثّف وتهدأ مادام الجسد مولدا حراريا حي...كما تتآلف فيها التكوينات الايقاعيّة ذات البنية الأحادية للحلى مع تمايلات الجسد، فترتسم تلك التّشكيلات البصرية الايقاعية المتحركة التي تنصب الفخاخ لما انعكس عليها من ضوء وتنتشر في فضاء المادة كما في فضاء الضوء... تُنتج الإيقاع المرئي مع كل حركة لتحطّمه، ثم تعيد انتاج علاقات مفرداته لتعيد تحطيمها ...وهكذا دواليك...



يتفاعل الرّضيع مع زخم الاجراس الذي ينتجه حلي الام (فايد، 2014)[16] وتشهد كينونته أولى بدايات الانفعال والتّفاعل الايقاعي فيتعلم لغة الإيقاع قبل لغة الكلام وتستحيلا لإيقاعات المنظمة المتشابهة محل استجابة وأداة خطابه التّواصلي فيرد الايقاع بالإيقاع... إيقاع أجراس الحلي مقابل الغمغمة والتّمايل والايماء... ولا عجب أن تعتمد الام في كثير من الأحيان قطع حليها نيابة عن لعب الأطفال ذات التّصميم الايقاعي، ولا عجب ان تقترن تلك الألعاب بالإشباع اللّذي...

15-أما الكائن الحي فكل شيء فيه يوقع من تنفس وخفقان قلب ونبض عروق وأوردة وحديث لسان لذلك كان الإيقاع أساسيا لحياة أجسامنا".

16- يرّد محمد محمود فايد الإيقاع الى حيث اصل الأشياء في الكون فيقول " يجمع الباحثون أنه كان أسبق عناصر اللغة الموسيقية إلى الوجود وطليعة ما اهتدى الإنسان البدائي إلى استخدامه كوسيلة من وسائل التّعبير ولعلّ ما يدلّ أيضا على أصالته أن أولى استجابات الطّفل للموسيقى تكون إيقاعية في المقام الأول وتبدو في تمايل رأسه ورقصات جسمه مع الإيقاعات المنظمة المتشابهة"

فقط في حضرة جسد الأم، معه، فوقه، وفيه... قد يعيش المولود أوّل تذوّق لُذّي يقع بين ميزان التّناظر وحركة الإيقاع...، هناك يتعلّم استعمال حواسّه (واطسن و هنري، 2003)[17] وهناك يغزل أول خيوط فنطازماته... فيُحاك للرّغبة الإيقاع... بل ويتحوّل الإيقاع عينه إلى موضوع رغبة تردّنا أبدا إلى زمن البدايات. هكذا تمثل الموسيقي أصل ارتباطنا بالوجود ونقطة بداية تملّكنا لآليات التّواصل معه وهكذا يحيلنا الإيقاع أبدا إلى كل أصلٍ وكل مُناخٍ من أم...

على ايقاع الخطوة تُنشِأ اذن " فنطازما التّعلّق رابطا عاطفيا بين الام ابنها، وهو ما يتجلى لاحقا من خلال **رغبة الانصهار في موضوع الحب «l'objet d'amour» هذه الفنطازما النّاجمة عن لحظات التّزامن التّام والتّناغم مع إيقاع عطف ولذّة عناية الأمومة التي تخلق رغبة في التّراجع والتقوقع واكتساب نوع من الاستقلال العاطفي الذي يمثّل ملجأً إذا ما انعدم أمان العالم الخارجي."** (Aucouturier, 2005)[18] إنها عزف الإيقاع الدّاخلي الذي نرتدُّ اليه كلما واجهنا العالم من حولنا: الأشخاص والاحداث المواد والخامات العتمة والألوان... إنّه دليلنا في كل تجربة عمى أو ابصار... هو مجسُّ استشعارنا، نبض استقبالنا وإيقاع ابداعنا....

3- اول الانشاء مشي .... الابداع وانصقال الإيقاع:

"خطوة خطوة : خطوة قدم، و خطوة فكر . الوقع و الايقاع: الانصات إلى الجسد و إلى صوت التّقس " (بن عبد العالي، 2006)..نترعرع على ايقاع الخطي فينصقل بدوره في دواخلنا، بل وننصقل به، لذلك فان كل ما ننتجه من ابداع (فكرا وفعلا) هو تسبيح في محراب انصقال الإيقاع فينا (غيورغي، 1999)[19]... ذلك الإيقاع الذي يتغلل في صميم حضورنا الرّوحي الجسدي الجيني... انه وجه من وجوه هذيان بواطننا وظواهرنا في آن.. هو سجود كليتنا وكينونتنا في صميم الانشاء وفي صلب تجلّي تنويع "الكُن"، وسريانه الابدي في كل ما سيكون وما كان... الإيقاع هو السّر السّاري في التّحقق اللاّمتناهي الذي لا يحدُّه مكان أو زمان...

يتحدّث فؤاد زكرياء عن أصل كلمة إيقاع بالعربيّة فيرجح **"أن لفظ الإيقاع مشتق من التّوقيع وهو نوع من المشية السّريعة"** ...المشي (زكرياء، بدون تاريخ)، إذن رديف الإيقاع ومولّده... إنّه توقيع (إمضاء)لمرورِ ما في

17- تعد المرحة الاولي من حياة الإنسان كا يذهب إلى ذلك بياجيه من أهم المراحل التي تمر فيها الخبرة عبر الحوا س "مرحلة الحس- حركيّة: تحتل المرحلة الحس-حركيّة فترة من الميلاد حتى عمر الثامنية عشر أو الأربع وعشرون شهر. وقد قسّمها "بياجيه" الى مراحل فرعيّة فخلال الشهر الأول يمارس الطفل نشاطه الحسي الحركي بالمص والتّنفس وتحريك الأذرع والأرجل والتثاؤب والتحديق، وما إلى ذلك...."

18Le fantasme d'attachement entretient un lien affectif inconscient entre la mère et l'enfant, que celui-ci manifeste par un désir de fusion avec « l'objet d'amour » ce fantasme issu des moments de complète synchronisation et d'harmonisation avec le rythme et les affects de plaisir des actions maternelles crée un désir de régression, un désir d'enveloppement, voire une dépendance affective qui peut être un refuge si le monde externe est trop insécurisant»

19- "...فإذا ما نظرنا أيضا إلى عملية الخلق الإبداعي لعمل فني منفرد وجدنا في شهادات تتردد لدى عدد من الفنانين والكتّاب والشّعراء أن العمل الفني يعلن عن نفسه قبل كل شظء بالإيقاع، بالنّبض الخاص لمجمل القوى الابداعيّة ، أي بالالهام "

ذات طريق ولكل مرور ايقاعه المتجسد حسيا في الأثر وميتافيزيقيا في الإيقاع... فالتّوقيع أبدا هو حيث يستحيل الخَطْوُ معادلة رياضيّة أو لوحة فنيّة أو معلّقة شعر...لا فرق ففي كليهما يصدح الإيقاع...

على إيقاع الخطوة نعيد ابتداع الحياة ونُعْلِي شاهقا أجراس تنويعات النّبض... يحدّثنا ماياكوفسكي في مقاله كيف نصنع الشّعر فيقول: **"بينما كنت أعبر المسافة القصيرة الممتدّة بين شارع لوبيانسكي ومركز توزيع الشّاي(...) كنت أمشي ملوحا بيدي ومغمغما دون كلام تقريبا، تارة اضيّق خطوتي لكي لا أعيق غمغمتي، وتارة أزيد سرعة غمغمتي حسب وقع الخطوّات هكذا ينصقل الإيقاع و يتشكل..."** (غيورغي، 1999) وما هذيان الابداع غير غمغمة تنشد الإمساك بنوتة جسدٍ انتصب على وقع إيقاع،واتساق مع إيقاع أجسادنا تمشي بين الطّرقات منتصبتا بين التناظر والإيقاع...

أول الانشاء مشي وأول الابداع خطوة (بن عبد العالي، 2006)[20] يليها انتشار للجسد والرّوح والفكر...انتشار طقوسي هذياني حيث تتضاعف الخطى: تكبر وتصغر، تتصاعد وتمتد، تتنامى وتتقلص، تسبقنا فنلحقها، تلحقنا فنسبقها... انّه ذلك الإيقاع المتكرر المتنامي كما الذّكر...غير أن الايقاع هنا لا يتوقف عند سير العروج كما هو الحال عند المتصوّفة، حيث الطّريق الذي تلامس فيه الرّوح اللامتناهي والملائكي فحسب، بقدر ما هو أيضا تكثيف للطّيني فينا ونثر لأديمه على ثنايا المتناهي والمتاح والطّبيعي (الخطيبي، 2000)[21]... ف**"في المشي، نعيش تجربة لقاء الأرضي بالسّماوي، والتحام الجسدي بالرّوحي: وعيٌ بالمحايثة والتّعالي، وإدراك للمحدودية والانفتاح، لحظة تَفكّر ودرس في الأخلاق."** (بن عبد العالي، 2006).

لا بد للإيقاع من صدمة توقظه حتى يتشكّل إبداعا ويرتسم فعلا ويَتَوَلد جرسا جديدا على مسار الانشاء... **لست أدري إن كان ثمة إيقاع خارج ذاتي؟ أم هو داخلي وحسب، والأرجح أنه في داخلي فقط (...) الا انه لابد من صدمة لإيقاظه هكذا يحدث صريف في جوف البيانو نتيجة حركة مجهولة، كذلك حين يكون ثمة جسر مهدد بالانهيار فان خطوة نملة في تلك اللّحظة تخلخل توازنه"** (غيورغي، 1999) هذا ما قاله قاتشيف في حديثه عن لحظة انفلات الإيقاع الكامن فينا، لحظة الانهيار وتخلخل التّوازن، تلك اللّحظة التي تهب الإيقاع امكانات شتى للتناثر والانتشار، للتآلف والتّنافر للانتظام والتّوازن والتناغم في سياقها الكاووسي الجديد، وفي مسارها الإبداعي المتجدد.

"الطّريق هو الطّريقة" أيضا، كما ذهب إلى ذلك محمود درويش، حين وهب نفسه للطّريق في قصيدته تنسى كأنّك لم تكن، ... إنّه إيقاع الانشاء الابدي الذي يستبطن إيقاعات الأصدية والرّؤى، والخيال المفتوح على نبض الانعكاسات، حيث يستحيل المبدع فضاءا للانعكاس المتحرّك الحي، يمتص الفعل إلى الأعماق كما مرآة

20- "ترقد أفكاري اذا ما أقعدتها ولا يعمل ذهني ما لم تحرّكه السّيقان "

21- "ليس الذّكر صعودا عموديا، كما يذكر لنا المتصوّفة، إنّه بالأحرى تبعثر و نشر للجسد..."

الماء، ليعيد تصويره والأعماق في أن... هو انعكاس لكل ايقاعات الماضي الذي يسبقنا إلى المستقل على وقع الآن... انّه الانشاء عينه وقد انقلب إيقاعا... الطّرقات وقد استحالت طريقةً والطّريقة وقد تحولت إلى طريق ...

أَنا للطّريق...هناك من سَبَقَتْ خُطَاهُ خُطَايَ

مَنْ أَمْلَى رُؤاهُ على رُؤَايَ. هُنَاكَ مَنْ

نَثَرَ الكلام على سجيَّتِه ليدخل في الحكايةِ

أَو يضيءَ لمن سيأتي بعدَهُ

أَثراً غنائياً...وحدسا

(....)

يسبقني غدٌ ماضٍ. أَنا مَلِكُ الصدى.

لا عَرْشَ لي إلاَّ الهوامش. و الطريقُ

هو الطريقةُ. رُبَّما نَسِيَ الأوائلُ وَصْفَ

شيء ما، أُحرِّكُ فيه ذاكرةً وحسّا.



الخاتمة:

يضيق المقال في تقفّيه لإيقاعات الجسد بالجسد وبالإيقاع عينه، لذلك فان ما قُدِم لا يُعدُّ سوى محاولة للقبض على نبذة من ايقاعات البدايات في خطّها الهروبي المنفلت حيث يرتدُّ بنا الإيقاع الى ذاكرة بعيدة قد لا نتذكرها، ويتردَّد معنا هنا والآن، بل حتى في إيقاع ما لم يحدث بعد....

الاتّساق مع ايقاعاتنا الدّاخلية ومع ذلك الطّنين الكامن فينا، وتوقيعه أثرا في الزّمان والمكان، هو اوّل درس تعلّمناه على درب الابداع، فما الابداع غير ذهن متقد وباطن نابض وجسد فاعل، يتسارع نبضه حينا ويتباطأ أحيانا، يعلو وينزل يحتد ويهدأ، معلنا عن انعجان الفعل بأديم إيقاع كل ما هو حي ... هكذا ينصقل إيقاع ذات ابداع وكذا تنعكس ذات لذة خبرناها على إيقاع كل البدايات، حيث هُدهِدت أجسادنا ونُغمت على وقع خطوات الأمهات وعلى نبض إيقاع قلوبهن ماشيات...

على سبيل الخاتمة نخلُص الى أن الإيقاع ليس مجرّد تنغيم لما ينتجه الجسد الحي، إنه أُس الحياة ...وهو في كل ما ننشئُه من إبداع، نابض لا محالة... فما علينا سوى أن نرهف السّمع وأن نحسن الاستماع، ففي السماع علاج... في الإيقاع حياة .... وفي الإيقاع علاج .... لعلّه ما يفتح آفاق بحثنا في مراحل لاحقة على البحث في القدرات العلاجيّة للإيقاع وفي تلك التّوجهات الحديثة للعلاج بالفن وبالإبداع.

قائمة المراجع

- Aucouturier, B. (2005). *la méthode Aucouturier-fantasmes d'action et pratique psychomotrice.* Bruxelles: Boeck et lancier.
- Kauffmann, J. (2003). *femme -(collectif).* Paris: GEO SOLAR.
- الهام سيف الدولة حمدان. (08 12, 2020). *عمار الشّريعي في ذكراه .. وموسيقاه المبصرة-.* (بوابة الاهرام، المحرر) تم الاسترداد من HTTPS://GATE.AHRAM.ORG.EG/NEWS/2540487.ASPX
- روبرت واطسن، و كلاي لندرجين هنري. (2003). *سيكولوجيّة الطّفل والمراهق.* (ترجمة داليا عزّت مؤمن، المترجمون) القاهرة: مكتبة مدبولي.
- سعيد جلال الدّين. (1992). *فلسفة الجسد.* تونس: دار أميّة للنشر.
- سقموند فرويد. (1983). *ثلاث مباحث في الجنس.* (ترجمة جورج طرابيشي، المترجمون) بيروت: دار الطّليعة للطباعة والنّشر.
- عبد السلام بن عبد العالي. (2006). *أول المشي فلسفة.* تم الاسترداد من https://www.alittihad.ae/article/32952/2016
- عبدالكبير الخطيبي. (2000). *الاسم العربي الجريح.* (ترجمة محمد بنيس، المترجمون) الرباط: منشورات عكاظ.
- فؤاد زكرياء. (بدون تاريخ). *مع الموسيقى ذكريات ودراسات.* بغداد والقاهرة: دار الشؤون الثقافيّة العامة و الهيئة المصريّة العامة للكتاب.
- قاتشف غيورغي. (1999). *الوعي والفن.* (ترجمة نوفل نيوف، المترجمون) الكويت: المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب.
- محمد ابن المنظور. (2005). *لسان العرب.* بيروت: دار الصّادر.
- محمد محسن عطية. (1996). *الفن وعالم الرمز* (الإصدار الطبعة الثانية). مصر: دار المعارف بمصر.
- محمد محمود فايد. (1 7, 2014). *الدّفوف عصب الايقاعات الشّعبية.* (مجلة الثقافة الشعبية) تم الاسترداد من https://www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=26&id=492&page=showarticle



المحور الثاني

الإيقاع في مفاهيم الفنون التشكيلية



Second Topic

Rhythm in the concepts of Fine Arts

المجموعات الفنية والتشكيل بين القيمة الجمالية وإيقاع التغييرات الاجتماعية

قراءة في تجربة كل من زواولة وأهل الكهف وديجاج والعروسة

ARTISTIC GROUPS AND FORMATION BETWEEN AESTHETIC VALUE AND THE RHYTHM OF SOCIAL CHANGES:

Reading from the experience : Zwawla, Ahl el kahf, Degage, Laeroussa

ب. سارة شفطر R. Sarra CHAFTAR

المعهد العالي للفنون الجميلة بنابل-جامعة قرطاج-الجمهورية التونسية

Higher Institute of Fine Arts of Nabeul-University of Carthage-Republic of Tunisia

chaftarsarra87@gmail.com

الاستلام:2022/05/16 التّحكيم: 17-2022/06/21 النّشر : 2022/08/20

الملـخّـص

تعرف الممارسة الفنية الجماعية تداخل عديد الأساليب والتقنيات والمفاهيم للإبداع والنقد. ساهم ذلك في تأسيس مدارس وتيارات ومجموعات كان لها بصمتها في العملية الإبداعية. فقد جاءت بناء على قيم أو مكان أو جسد إلى غير ذلك من منظومات فكرية أعطت خصوصية ميزت التشاركية وحتّى الفردية. وقدمت في كل مرّة خطابا جماليا يحمل في طياته البصري والسمعي والفني، وهو ما يدفع بمختلف المجموعات الّتي غزت البلدان الغربية أو العربية للتراسل مع عديد التقنيات والإمكانيات الّتي تُساعد في حبكة الأعمال الإبداعية، خاصة وأنّ العلاقة بين البنية الجمالية والتعبيرية مُنفتحة على فنون النقد والتشكيل، هذا علاوة على مساءلة وقراءة ظروف يعيشها المجتمع، وصارت إيقاع الفنان للإبداع والنقد. فلئن كانت الممارسة التشكيلية غاية المبدع، فإنّها ليست بمعزل عن واقعه ومختلف التغييرات الّتي يمرّ بها، وصارت نبضه في الإبداع. ويدفع تداخل السياقات التشكيلية والإيقاعية والجمالية مختلف المجموعات الّتي توسعت في العالم العربي بما فيها تونس. نذكر من بين عديد الأمثلة "زواولة"وديجاج"و"العروسة" للإبداع والنقد على إيقاع التغييرات الثورية الّتي تعيشها البلاد.



أدّى هذا التوجّه الجمالي إلى تصوّر منفتح للعمل الفنّي التشاركي، وصارت العملية الإبداعية مفتوحة على إيقاعات متنوعة ساهمت في إغناء الفنون. وطرح العديد من التساؤلات هي على التوالي: هل يرتبط العمل الفني بالإيقاع؟ إلى أي مدى تفاعلت المجموعات الفنية مع إيقاع مختلف التغييرات الّتي يعيشها المجتمع؟

الكلمات المفتاحيّة

الإيقاع-التشكيل-المجموعات الفنية-الظروف الإجتماعية والسياسية-الفنّ والمجتمع-السمعي والبصري

ABSTRACT

Collective artistic practice defines the interweaving of many styles, techniques, and concepts for creativity and criticism. This contributed to the establishment of schools, currents, and groups that had their mark on the creative process. It came based on values, a place, a body, and other intellectual systems that gave a specificity that distinguished partnership and even individualism. Each time, she presented an aesthetic discourse that carries visual, audio and artistic folds, which prompts the various groups that invaded Western or Arab countries to communicate with many techniques and possibilities that help in the plot of creative works, especially since the relationship between the aesthetic and expressive structure is open to the arts of criticism and formation, this In addition to questioning and reading the conditions experienced by society, it became the artist's rhythm of creativity and criticism. So if the plastic practice is the goal of the creator, it is not isolated from his reality and the various changes he is going through, and it becomes his pulse in creativity. The overlapping of plastic, rhythmic and aesthetic contexts pushes the various groups that expanded in the Arab world, including Tunisia. Among the many examples, we mention "Zawla", "Dejaj" and "The Bride" of creativity and criticism in the rhythm of the revolutionary changes that the country is experiencing.
This aesthetic orientation led to an open perception of participatory artistic work, and the creative process became open to various rhythms that contributed to enriching the arts. And he asked many questions, respectively: Is the artwork related to rhythm? To what extent have art groups interacted with the rhythm of the various changes experienced by society?

KEY WORDS

rhythm - formation - artistic groups - social and political conditions - art and society - audio-visual

المقدّمة

مرّت الممارسة الفنية بعديد الأساليب والتقنيات لحبكة العمل الفني عبر العصور. وساعد ذلك على تأسيس مجموعات وتيارات ومدارس كل واحدة لها إيقاعها الّذي تعتمده للتشكيل والنقد. فتحول ذلك تدريجيا نحو تراسل التقنيات والأساليب بما أعطى إغناء للعملية الإبداعية وبوّب بها في كلّ مرة توجهات وسياقات جديدة. وصار بذلك للأثر الإبداعي تأثيراته على الواقع. فلئن كانت الممارسة الفنية محور إهتمام المجموعة أو الفرد، فإنّها ليست بمعزل على إيقاع الظروف والتغييرات الّتي يعيشها المجتمع. وهذا ما يجعل التشاركية محل مساءلة تنهض على قيم إشكالية وإبداعية تقرّ بمداخل سياسية وإقتصادية وفنية، يحرّكها في ذلك إختلاف التقنيات وتباينها. فقد إستغلت مثلا "الدادائية"[22] إيقاع دمار جاء نتيجة الحروب العالمية. ومثلّت إحتجاجا وردة فعل على عبثّيتها وعواقبها. بينما تأسست مجموعة "الفارس الأزرق"[23] على رغبة كلّ فنان وطريقته في التعبير. أين حاولت تحطيم الصورة معتمدة على مصادرها وديناميكية الأشكال وفعاليتها.

فقد عرفت الممارسة الفنية المعاصرة جدلية الفردية والجماعية، ساعدها ذلك على التأرجح بين الشعبية والنخبوية خاصة في خضم التغييرات الّتي عاشها العالم، وشملت جلّ الميادين. حاول بها عديد المعاصرين لإيجاد إيقاع للتشكيل والنقد. ولم تكن مختلف هذه الإشكاليات في معزل عن العالم العربي والتغييرات الّتي يعيشها على إيقاع تطورات وثورات مرّت بها مختلف الميادين الإجتماعية والإقتصادية والسياسية والفنية أيضا. وعرفت الممارسة الفنية في خضم الإشكالية السابقة جدلية الفردية والجماعية. تأسست إثرها عديد المجموعات كل حسب منظومتها الفكرية، والقيم والمفاهيم التعبيرية الّتي إعتمدتها إيقاعا في تشكيلاتها.



ولم تكن مختلف هذه التجاذبات في معزل عن المجتمع التونسي الّذي يُعدّ على إثر ما عرفته من ثورات، ينابيع مهمّة لبقية العالم العربي كما الغربي. وساهم ذلك في تأسيس عديد المجموعات مثل "زواولة" و"العروسة" و"ديجاج" إلى غيرها من الكتل الّتي كانت لها وقعها على المحلي كما العالمي. أين سعت الرؤية الفنية العربية إلى

[22] **تيار الدادئية**: تأسّست الدادائية كرد فعل على الحرب العالمية الأولى. ففي شباط/ فبراير 1916 تجمّع مثقفون وفنانون ليعلنوا انطلاقة حركة دادا في "مقهى فولتير" في زيورخ السويسرية. صاغ الشاعر الروماني تريستان تزارا - الذي هرب من التجنبد الإلزامي في بلده ليلجأ إلى سويسرا المحايدة في الحرب - مع الشاعر والفيلسوف الألماني هوغو بال بيان تأسيس هذه الحركة الإشكالية، ولم يدركا وقتها أن الحركة سوف تتوسّع في أوروبا وأميركا، وأنها سوف تستقطب أهم الأدباء والفنانين؛ ومنهم ماكس إرنست وهانز أرب ومارسيل دوشامب ومان راي وجورج غروز وكورت شويترز وغيرهم.

[23] **مجموعة الفارس الأزرق**: حركة الفارس الأزرق(Der Blaue Reiter (le Cavalier bleu ، حركة فنية في ميونيخ Munich ما بين (1911-1914)، ورثت الخبرة التعبيرية، وسعت إلى تمثيل فن عصرها، وكانت ملتقى للأفكار والتجارب الأوربية، إذ تحوّل النشاط الفني التشكيلي في ألمانيا، منذ مطلع القرن العشرين، إلى ميونيخ، حيث تأسست تجمعات فنية عدة، كان أبرزها "الفارس الأزرق" أسّس الحركة عام 1911 الفنان الروسي الأصل ڤاسيلي كاندينسكي Wassily Kandinsky ما بين (1866-1944) والفنان الألماني فرانز مارك Franz Marc ما بين (1880-1916). ويعود سبب التسمية إلى أنّ كليهما أحبّا استخدام اللون الأزرق في أعماله، إضافة إلى شغف مارك برسم الخيول وكاندينسكي برسم الفرسان، وقد توقّفت الحركة إثر إعلان الحرب العالمية الأولى عام 1914.

إعادة تأويل الواقع على إيقاع الظروف السياسية والإجتماعية والإقتصادية. وتُعدّ معطيات إستعملها المبدع لتشكيل السياقات الجمالية والتعبيرية. ومن هذا المنطلق سنحاول التعريج إلى عديد التساؤلات هي كالآتي: هل تحولت الثورات العربية إلى إيقاع المجموعة للإبداع؟ إلى أي مدى كان للثورات العربية تأثيرها على الفنان؟ وهل هو إختيار أم ضرورة للتشكيل والنقد؟ هل صار يعيش العمل الفني جدلية الإيقاع والتشكيل؟

المنهج البحثي:

سنسعى في خضم هذا البحث إلى الإرتكاز على مقاربة متفرّعة المناهج على إعتبار خصائص هذا البحث الّتي تستوجب مناهج متنوعة هي على التوالي:

المنهج الوصفي: التعمق في الأعمال الفنية الجماعية ووصفها

المنهج النقدي والجمالي: قراءة تشكيلية للمدونة وتأويلها وربطها بتجارب فنية معاصرة، وقراءة لأعمال إبداعية مرتبطة بإشكالية البحث وفق متطلبات الموضوع.

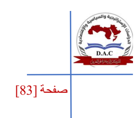
1-: جدلية التشكيل والإيقاع في الفنون الجماعية المعاصرة بين إبداع النقد ونقد الجمالية

رافق الفنّ التشكيلي إشكاليات جوهرية عرفت فيها الممارسة الجمالية عديد التجاذبات على مرّ العصور، أدخلت بمثابة الإغناء على العملية الإبداعية. كما أحدثت مزاوجة بين المفاهيم بما ساهم في تأسيس تيارات ومجموعات ومدارس فنية مثلّت بصمة ثرية في تاريخ الفنّ. فسَرت ذلك اليزابيت كوتري وهي باحثة في الفنّ المعاصر فيما معناه قائلة " **يُعرف الفنّ المعاصر بأنّه بطل التحولات، ويُقدَم نفسه في أشكال متنوعة بلا حدود** "[24] شملت التقنيات والأساليب والإيقاعات على حدّ السواء. وخوّلت للفنان التعبير والنقد بطرق متنوعة، أخذ من نبض التحولات منطلقا له. فقد إستعمل الفنان اوتوديكس مثلا، نبض الحروب للتجوّل في فضاء المحمل، إستغلّ الدمار ومخلّفات للتعبير والنقد في ذات الوقت. فصارت معه العملية الإبداعية بمثابة التحدّي لمختلف الظروف والوقائع الّتي يعيشها العصر. ويقع بمثابة التراسل بين التقنية والشكل واللون وقضايا متنوعة في المجتمع. ونجد من بين عديد الأمثلة عمله الّذي عنونه ب"**Troupes avançant sous les gaz**" وحاول من خلالها توضيح الإستراتيجيات الّتي يكتنفها الغموض وتصير في الأعمال الحربية. فكأنّ بالفنان يلتزم بإبداع تشابك ظرفي فُرض عليه وكانت له مؤثرات سلبية في مساراته الإبداعية والحياتية. أكدّها هاوزر ارنولد

[24]ELISABETH COUTURIER -L'art contemporain, mode d'emploi-Paris-Flammarion-2011- P14
« L'art contemporain champion de la métamorphoses présente sous des formes infiniment variée »

الباحث في الفنّ المعاصر قائلا "**يُعدّ العمل الفنّي نوعا من التحدي** "[25]بما قدمه من تغييرات فكرية وفلسفية وتقنية. تجدّدت بها المفاهيم تبعاً لتنوع المجموعات الفنية الّتي أنتجت منطقا يُعطيها بصمتها الخاصة. حيث لم تنفصل تأثيرات الحركات والإحتجاجات على الفنون، بل إتخذ من الحروب الّتي لعب فيها دور المشارك إيقاعه للتشكيل والنقد. فسّرها جيرار كونيا وهو باحث في الفنّ المعاصر فيما معناه قائلا "**هناك تحوّل دلالي عامَ في القيم الجمالية، تُمهّد في الواقع إلى ظروف إجتماعية ونفسية، وتهدف إلى دمُج الأفراد في كُتل** "[26] ساعدت على تأسيس مجموعات

ظهرت ثورة فنية في أواخر القرن العشرين نتيجة تحرر الفنان من الأمكنة المغلقة نحو المفتوحة الشعبية. ويعد المتلقي فيها ركيزة ثابتة، ومحركا أساسيا في المشهدية البصرية. فسر دومينيك بورجيون رينولت فيما معناه قائلا "**من خلال اختيار الفضاء العام كمساحة للإبداع والرهان ،تخترع فنون الشارع مناهج الكتابة الفنية الفريدة وتقود الجمهور إلى ديناميكية واضحة**" [27]تنسج ديمومة متلاشية. وتؤسس مكانة لها بعدها التنظيري والتحليلي والتأويلي، سعيا منها للمحافظة على تواصل المنتج الفني. وعليه يساهم في بلورة مكانة دائمة له، بل ويخترق المسافات، ويكون له تأثيره في الاحداث والوقائع اليومية. بذلك لا يستحوذ الفنان على العملية الإبداعية كاملة بل يبقى دور الجمهور ثابتا فيها، فبصمته في المكان يدعمها المتلقي كي تتواصل فيه. لهذا تغيرت القيم التي عرف بها شارع الحبيب بورقيبة في تونس بعد الثورة. خاصة إثر سعي المبدع لاستعادته بعد حصار دام لعقود طويلة. فقد عاش شارع محمد محمود بمصر احداث فنية وثورية اثرت وتأثرت بأحداث البلاد. لما فيها من صورا ثورية على الجدران وفي فضاء المكان ساعدت للخروج بالشارع العربي من كلاسيكيته.



ربما استنادا إلى الفنان التشكيلي المعاصر لوران فالير الّذي أبدع سنة 1998 منتجا عنونه ب"Cap 110" أين خلّد على البحر مجموعة من الأشخاص غرقت سفينتهم سنة 1830 أبدع على إيقاع الحادثة التي صارت في زمن ماض، أشكالا نحتيَة في المدينة الّتي جدَت فيها الواقعة على البحر وفي نفس مكان. حاول من خلال ما نسجه من منحوتات في فضاء المكان أنّ يجعل من الواقعة تدّخل رفوف الذاكرة.حيث تحوي التنصيبة أجسادا نحتيَة، يُمثَل كلَ واحدة منها تمثالا نصفيا في وضعية مائلة، يحمل معه ملامح الحزن والأسى. يشير الفنان

[25] **هاوزر ارنولد**-فلسفة تاريخ الفنّ-القاهرة-الهيئة العام لدار الكتب والوثائق القومية-2005-ص56-ترجمة: جرجس رمزي عبدة
[26] CONIA GERARD, L'art contre les masses : esthétiques et idéologies de la modernité, Paris, L'Age d'hommes, 2003, Page :12
« Il s'est produit un glissement sémantique général qui, sous la référence aux valeurs esthétique, désignait en réalité des conditionnements socio-psychologiques, visant à intègre l'individu dans la masse »
[27] BOURGEON-RENAUL DOMINIQUE, Marketing de l'art et de la culture, France, DUNOD, 2009, P152
« En choisissant l'espace public comme espace de jeu et d'enjeu, les arts dès la rue inventent des démarches singulières d'écriture artistique et entrainent le public dans une dynamique originale »

فيما معناه قائلا " تأخذ كلَ منحوتة شكل تمثال نصفي لرجل يحمل وضعية مائلة"[28] ربّما لظروف دفعت مجموعة لمحاولة تجاوز الحدود خلسة.

تواصلت مختلف هذه الإشكاليات في مختلف الدول العربية. وبرزت في سياقها عديد المجموعات والأفراد الّتي إتخذت من الإيقاع وسيلتها للتشكيل والنقد. أين إلتزم المبدع بالقضايا الّتي يعيشها المجتمع، وجعل منها نبض لحركاته للتشكيل والنقد عبر الشكل واللون والرمز. فسّر عبد الكبُّر الخطيبي الفنّ العربي قائلا "**ينطلق الفن العربي المعاصر من المعاصرة بكونها راهنّة و تعايش بين أنماط عدُّة من الحضارات، تمتلك كل واحدة منها ماضيا تليدا متفاوتا في القدم والتبجيل، متميّزا بقوة الإبتكار والحفاظ على تراثه**"[29] وإتخاذه نبضه في العملية الإبداعية لإظهار دواخل الأمكنة ومختلف الوقائع الّتي مرّت بها . فقد إعتمدت مجموعة "اللقطة الواحدة"[30]بمصر الأحداث التاريخية إيقاعها في الممارسة التشكيلية. وإختارت عناوين منتجاتها من الحياة اليوميَة المصريَة، مثل "مقعد رضوان" الّذي يرسم تفاصيل عمل ل"رضوان الفقاري"[31] الأمير الّذي أنشأ دُورا للعبادة في شارع "الخيامية" سمّيت ب"مقعد رضوان". كما بحثت المجموعة في الأحياء الشعبية وذاكرة الأحداث والأشخاص ومن ثمّة تحْتك بهم، إلتزمت بحركة واحدة تشكّل في حقلها. أبدعت سنة 2018 إحدى معارضها الجماعية الّذي تشارك فيه ثُلة من الفنانين، لإبداع منتج عبّروا فيه عن الأحداث الزمنية الّتي عاشها الجدار في منطقة الخيامية من مصر. وقد شرح الفنَان أحمد أبو الحسن إحدى أعضاء المجموعة مفسَرا بالقول " **تدور الفكرة الأساسية حول قصص وحكايات يجسّدها الجدار، في مُحاولة لاستدعاء الذّكريات والتّواريخ والأحداث والعلاقات الّتي تربطنا به، حيث "الحيطان ليها ودان" وتختزن قصص النّاس وحكاياتهم وقد تُعلّق عليها صور أو يُكتب عليها أحدهم أثره ويمضي**"[32] ويترك معها بصمة على منتج فنيَ في الحيَز العام، حوَلته إلى رفوف لذَاكرة ربَما إفتراضية ولكنّها لها إيقاع نسج لها بصمة واضحة في المكان. يعيش الفنان جدلية الإيقاع والتشكيل للإبداع، وقد ساعد هذا إغناء الممارسة الفنية في تونس.



ونتطرق دعما للإشكالية السابقة إلى منتج إحدى فناني مدرسة تونس، عبد العزيز الجورجي الّذي يُعدّ من أهم أطرافها من خلال عمله "رمضان في الحلفوين" أبدعه سنة 1999 ودارت أحداثه في المدن العتيقة. وتضمنت الممارسة التشكيلية فيه تداعيات بصرية تُفسر الأحداث اليومية الّتي يعيشها المجتمع عامة والأمكنة العتيقة

---

[28] DOMINIQUE BERTHET- L'art dans sa relation au lieu-Paris-L'harmattan-2012-Page : 188
« Chaque statut représente le buste d'un homme légèrement penché »

[29] **عبد الكبّر الخطّيبي**، الفن العربي المعاصر، مقدمات -الرباط، 2003- مطبعة عكاظ الجدّدة - ص3- ترجمة فرّد الزاه-

[30] **مجموعة اللقطة الواحدة:** هي جماعة فنية، تأسست عام 2002، عبْر مجموعة من الفنانين التشكيليين من مختلف المدارس الفنية، بقيادة الدكتور عبد العزيز الجندي أستاذ الجرافيك بكلية الفنون الجميلة.

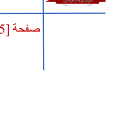
[31] **رضوان بك الفقاري:** إحدى الملوك المتداولة على مصر، الأمير الذّي أنشأ دور العبادة في أماكن متنوعة من البلاد.

[32] https://www.alaraby.co.uk/

العربي الجديد-القاهرة-2018-"حيطان"استدعاء ذاكرة الجدار في لقطة واحدة"

بصفة خاصّة في المناسبات الدينية. فعند التمعَن في العمل الفني نلحظ وجود مجموعة من الأشخاص يحملون آلات موسيقية. إستعمل ملوَنة ثريَة جمع فيها بين الألوان الثانوية والرئيسية والقيم الضوئية بما ساعَد على صياغة حركية بين الشكل الإنساني والحيواني. فسر بودلير مسألة اللون فيما معناه قائلا "**نجِد في اللون الإنسِجام واللحن ونقطة الإلتقاء**"[33] بين الحَركة والشكل واللون. وتُبرز اللَوحة أجواء إحتفالية بمناسبة حلول شهر رمضان في إحدى الأحياء الشعبية في المدينة العتيقة. حيث نجد في الجهة اليسرى، أطباقا للطَعام الّتي تتمثل في سمك وطيور تُفسر البذح الّذي تعرفه البلاد في شهر رمضان. حيث تُعرف الأحياء العتيقة بمدى إهتمامها بهذا الشهر. فنجد أمكنة مخصَصة للسَهر والرَقص والمجون. وتعْرِف الأماكن خاصة الشعبية منها أنماط متنوعة من الإحتفالات في هذه المناسبة الدينية.

كما تمكنت المجموعات والتيارات التي تأسست من كسر ما عرف بنخبوية الفنون التي سيطرت لزمن طويل. والتي ساعدت فنون الشارع، على التواجد وعلى تفعيل دور المتلقي في الأمكنة العامة. بدعم العملية التواصلية التي لا يمكن تجاوزها من قبل المبدع لعوامل متعددة. وهو ربما ما يعنيه دومينو كريستوف عندما يقول "**لا يقتصر الفن المعاصر على دور المبدع بل للجمهور أيضا مهمة المشاركة فيه**"[34] بما يثري المكونات البصرية بحضوره, وحتى انه يقع الفراغ اذا ما غاب، وتبرز النقائص. فهو عنصر فاعل، ساعد بانكسي على بلوغ الشهرة وتحول من المؤثرين المهمين في تاريخ الفن. جزء من ذلك يعود للجمهور الذي اخترق واكتشف منتجاته الفنية. وتحدث بشأنها وبحث في خفاياها ومقاصدها.



عرفت الممارسة الفنية مرحلة جديدة، أدخلت عليها إيقاعات مختلفة، تدفع بالتساؤل حول الفن ومفهومه وأهدافه ووظائفه الى أقصاها. فسَر ذلك هوبرت ريد قائلا" **يحصل الفنَان على نغمته وإيقاعه وقوته من المجتمع الّذي هو عضو فيه**"[35] ويتأثّر به ويِؤثر فيه. وهو ما ساعد مختلف مبدعي تيار "الستريت أرت" مثلا للتشكيل والتصميم في الشارع على ظلمة الليل. فقد إستغل بانكسي جدار الفصل العنصري في الضفة الغربية محل نقدا، وشكل فيه فضاءه المسيطِر والمُسيطر عليه أي فلسطين وإسرائيل. ورسم على الحائط وعلى إيقاع القضايا العويصة الّتي لا تزال إشكالا دوليا.

---

[33]CLAUDEL PAUL, La couleur, une question philosophique ? Paris, Gallimard, 2020, P177
BAUDELAIRE « On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint »
[34] CHRISTOPHE DOMINO, L'art moderne, France, Scala, 2005, Page :9
« L'art contemporain n'est pas l'affaire des seuls artistes : le public en est aussi partie prenante »
[35]**ريد هوبرت**-معنى الفن-مصر-الهيئة المصرية العامة للكتاب-1998-صفحة166-ترجمة: خشبة سامي

نتطرق في خضم ما سبق إلى مجموعة "زواولة"[36] الّتي إخترقت الحيز العام بمختلف أساليبها وتقنياتها للعزف والتشكيل في فضاءها الإبداعي. فقد إستغلّت الظروف الاجتماعية والإقتصادية والسياسية الّتي تعيشها تونس للتعبير عليها في الشارع. تحوّل معها المكان إلى ورشة فنية تعيش إيقاع تغييرات متنوعة، لم تقتصر حدّ العملية الإبداعية بل شملت مختلف هياكل الدولة.



*"الشكل عدد 1" مجموعة "**زواولة**"-تونسي وما نخافش-2011-برفورمونس-الخربة: تونس*

https://nawaat.org/2015/11/26/tunisien-et-je-nai-pas-peur-par-zwewla-et-khat-a-tunis/



جمعت مجموعة "زواولة" بين أساليب وتقنيات متنوعة، وإعتمدت في ذلك نبض التحولات الّتي تعيشها تونس في فترة إستثنائية، عرفت ثورة شاملة لمختلف الميادين بما فيها الفنون. فقد دخلت البلاد في تغييرات جمّة، إثر واقعة فريدة تتمثّل في سعي شاب من مدينة سيدي بوزيد لحرق جسده من شدّة الفقر المتقع. تحولت هذا العمل الفني من صنف "برفورمونس" كما وصفته مجموعة "أهل الكهف" إلى إيقاع للتشكيل والإبداع. وقد ألّفت المجموعة بين الموسيقى والرسم للتواصل معا المجتمع. فسّر ذلك الفنان التشكيلي الفرنسي سبيدي جرافيتو فيما معناه قائلا " يحتفظ الفنّ ألجداري في بعض الأحيان برسالة سياسية، واجتماعية، وبكل بساطة شاعِرية تكون فاعلة ومتفاعلة في ذات الوقت. وتترك لها بصمة واضحة في فضاء المكان حتّى بعد زوالها."[37]

بات جزء هام من التجارب الإبداعية يتحرّك ضمن نبض الحيز العام ومختلف ظروف الّتي يمر بها. فقد إستغلتها المجموعات والأفراد لإبداع النقد ونقد الإبداع. وهي إستراتيجيا صارت عليها مجموعة أهل الكهف الّتي أخذت من إيقاع القضايا ربّما المستعصية ليس في تونس فقط بل في مختلف الدول العربية، وسيلتها للتشكيل والنقد. قدمت على إثرها أعمال عديدة في أماكن مختلفة جمعت فيها بين تونس وفلسطين وغيرها. وفسرت من خلالها

---

[36] **مجموعة "زواولة :"**أسسها كل من شاهين بالرّيش (متخرج من معهد فنون) وأسامة بوعجيلة سنة 2011، واختاروا لها اسمًا يعني بالمحكية التونسية الفقراء أو البسطاء. أغلب أعمالها غرافيتي بسيطة تدافع عن "الزوالي" الذي يعاني من غلاء الأسعار والاستغلال من طرف الدولة ورأس المال. اكتسبت المجموعة شهرتها كونها أول تجربة فن شارع تتم محاكمتها (أواخر سنة 2012).

[37] MATHILDE FERRER-MARIE HELENE-COLOS ALDER-JEONNE LAMBERT COBREJO -Groupes, Tendances de l'art contemporain depuis 1945- Paris- Nouvel Revu et augm-2001-P122
« Le graffiti conserve parfois un message, politique, social, ou simplement poétique »

مدى واقعية التحولات الطارئة على المجتمع عموما بأساليب وأشكال مختلفة لم تقتصر على الرسم على الجدران بل تجاوزتها للحركات الإحتجاجية التشكيلية في الحيز العام. ناهيك أنّ مختلف المجموعات الّتي إخترقت الممارسة الفنية خاصّة ما بعد الستينات، التعبير بطرق لها وقعها الثري الّذي تجاوزت به نخبوية العملية الإبداعية. فسّرها جريف ديفيد وهو باحث في الفنّ المعاصر فيما معناه قائلا"**حاولت كلَ مجموعات الستّينات وا لسبعينات التخلَص من القواعد ا لتقليديَة للرَسم** "[38] وتقديم كلّ ما هو مختلف، هدفها في ذلك إبداع النقد ونقد التشكيل في ذات الوقت. وتتبع في خارطتها الفنية إيقاعات متنوعة، تُعطي الفنون مزيدا من الإثراء. ولنتعمق في هذه الرؤية التشكيلية نتطرق إلى إحدى المجموعات الفنية الّتي تأسست مع الثورة التونسية. وإتخذت منها إيقاعاتها وسيلة إبداعية قدمت بها عديد الأعمال. ونذكر من بين عديد الأمثلة أثرها الّذي قدمته سنه 2011 في شوارع العاصمة. أين خرجت إثر تغييرات جذرية عرفتها تونس إلى الحيز العام بعد عقود طويلة من المحاصرة من قبل الشرطة. وفسّرت في هذا الإطار قائلة "**إنّنا نسترجع من خلال هذه الأعمال حقنا في الفضاء العام**"[39] بغاية البحث وكشف التجاوزات الّتي تعيشها المنطقة بلغة الإبداع. بإنشاء فضاء للأثر الفني يكون منفتحا على حرية النقد.





"الشكل عدد 2" مجموعة أهل الكهف 2012 ،برفورمونس، تونس
http://m-ltaief.com/ahl-alkahf-

عرض قياسي يندرج ضمن جدلية النقد والإبداع. جمعت فيه بين التشكيل والإيقاع بأساليب ومفاهيم وتقنيات متنوعة، ساهمت في إغناء الأثر الفني، وإدخال بمثابة الحركية عليه. وصار معها بمثابة النافذة التشكيلية الّتي تفتح بابا نقرأ من خلاله نبض التغييرات والثورات والحروب الّتي يعيشها العالم ودورها الفاعلة والمتفاعلة. ومثّل ذلك دافعا للمجموعات للخروج إلى الشارع للإحتجاج شكليا وتشكيليا. إستخدمت في ذلك الجسد الّذي يعدّ

[38] GARIFF DAVID-Les plus grands peintres de Michel-Ange à Andy Warhol-Paris- Eyrolles-2009-P170
« Tous ces mouvements des années 1960 et 1970 battirent en brèche la traditionnelle primauté de la peinture »
[39] https://observers.france24.com/ar/20110530-tunisia-revolution-graffitis-tags-street-art-banksy-ahl-al-kahf-ben-ali
الموقع: فرنس 24- العنوان: "الثورة التونسية تكتب صفحاتها على الجدران عبر رسوم الجرافيتي" التاريخ:30-05-2011-

من الصور الوجودية للعالم. ذكر ذلك ديفيد هودج فيما معناه فسّرا بالقول " **يقتصر فنّ الأداء على إستخدام الجسد كوسيلة للتعبير** "[40] والنقد الّتي تسعى المجموعة لحبكتها في خضم سياقات فنية إخترقت المكان ربّما إعتراضا على تجاوزات السلطة. حيث كتبت في الورقة الّتي يحملها أحد أعضاء المجموعة "لا لحكم الديناصورات" بالأحرى لا للحصار الّذي تفرضه على مختلف المجالات.

تأسست عديد المجموعات الفنية على إيقاع الثورة وتغييراتها، بل كانت فاعلة ومتفاعلة في المجتمع. فسّر دوركايم قائلا "**تُعدّ الروح الجماعية نِتاج وعطاء لتفاعل الأفراد الذّين يشكّلونها، فالمجتمع يكون قويًا إذا كانت مكوَناته الفردية قويّة ومتماسكة**"[41] فأغلب الإبداعات الّتي إنتشرت في الحيز العام عاشت جدلية الفردية والجماعية وساهمت في إغناء الممارسة الفنية، ومثلّت إيقاعا نقديا بيّنا. أين خرجت الفنانة نادية الخياري إلى إحدى شوارع قمرت التونسية لتشكيل حوارات الثورة وسياقاتها المؤثرة في الحيز العام كما المجتمع. لنتطرق في خضم هذه الإشكالية لجداريتها الّتي أبدعتها سنة 2011 وقدمت بها عملية نقدية منفتحة على التجديد بمختلف خواصه الشكلية والرمزية والدلالية والفنية.





« Figure 4 » NADIA KHIARI, Dessine son chat,2011, Gammarth, Tunis

https://www.google.com/search?q=NADIA+KHIARI,+Dessine+son+chat,2011,+Gammarth,+Tunis

حاولت نادية الخيارية مزج فنّ "الكاركاتير" ب"الستريت آرت" في فضاء الجدارية. إستعملت تقنيات متنوعة مزجت فيها بين الرسم والتقطيع والتلصيق، إستغلّت في ذلك أوراق الجرائد لتشكيل النقد ونقد التشكيل. وخرجت به من المتعوّد عليه نحو اللامتوقع في الشارع في ظل حصار تعوّد به المتلقي. فسرته كاترين مييه وهي باحثة في الفنّ المعاصر قائلة "**يمكن أنّ نُعرّف الفنّ المعاصر بالتحديد من خلال إبداعه لغير المُتوقع أو**

[40] CHARLOTTE BONHAM-CARTER, DAVID HODGE, Le grand livre de l'art contemporain, Paris, Eyrolles, 2013, Page :250
« L'art de performance impliquent uniquement l'utilisation du corps comme moyen d'expression »

[41] **دوريكايم إميل**-التربية والمجتمع- دمشق-المهد-1990-صفحة :122- ترجمة: على وطفة-

الّذي لم يسبق له مثيل ،بالإضافة إلى ميله إلى الصِدام والإستفزاز"[42] الّذي يتجسد في منتجات فنية تلتزم برسالة تنقد وتثور في ذات الوقت. وقد عرف العصر ثراء في المنتجات الفنية والفنانين. صارت معه العملية الإبداعية تتجسّد ربما في حركات إحتجاجية في فضاء المكان.

تطرح هذه الإشكالية ثلّة من التساؤلات هي كالآتي: إلى أي مدى تحولت الظروف الإجتماعية والسياسية والإقتصادية إيقاع المجموعة للتشكيل؟ هل أصبح الفنان ينسج حركات إحتجاجية في المكان عوض أعمال فنية؟

١. -العنوان الفرعي الثاني: نبض القضايا الإجتماعية والسياسية في الأثر الإبداعي التشاركي: حركات إحتجاجية فنية فاعلة ومتفاعلة

عاش العالم سواء العربي أو الغربي تحولات بيّنة كانت لها تأثيراتها على مختلف الميادين. وعرفت العملية الإبداعية تجاذبات وإيقاعات متنوعة جمعت بين موسيقى الألحان ونبض القضايا الاجتماعية والسياسية الّتي عادة ما يسعى الفنان أو المجموعة للتواصل معها بهدف حبكة النقد والجمالية في ذات الوقت. فسَرت ستيفن فارثينج فيما معناه قائلة " **يُقدَم الفنّ في كلَ مرَة إمكانيات جديدة** "[43] ربّما أمكنة أُخرى يتفاعل الفنان مع مكوناتها ويسعى للتشكيل بمساعدة نبض الصوة والحركة وحتّى مرور العابرين من ورائه، كُلّها عوامل تعمل على إغناء الممارسة التشكيلية التي تسعى لإبداع النقد ونقد الإبداع. إنّ ما يمكن التعريج إليه في خضم مختلف المفاهيم الجديدة، هي إبداع الفنان على إيقاع ظلمة الليل وحركاته. فقد تأسست عديد المجموعات والأفراد على هذا الأساس، أين خرج بانكسي إلى الشارع خلسة للتشكيل على جدران. إذ يرسم رسائل قوية على نبض مخلّفات الحروب والنزعة الإستهلاكية والحروب الّتي غزت العالم، وإتخذه الفنان هاجسا له للإبداع والتفاعل مع مختلف الظروف الاجتماعية. يذكر في ذلك توفيق الحكيم قائلا "**يخدم الفنّ الراقي المجتمع دون أنّ يُفقده ذرَة من قيمته الفنية العليا**"[44] ويتحوّل بمثابة الحاوي لها. وظهرت في سياق ما سبق مجموعات فنية إتخذت مختلف التحولات نبضا لإبداع النقد ونقد الإبداع. فقد خرجت مجموعة "زواولة" على إيقاع سواد الليل للإبداع على جدران العاصمة، للتعبير على مختلف الوقائع الّتي تعيشها البلاد. فإزاء التحوّلات الجمالية الّتي شهدتها



[42] **جيمنيز مارك**، الجمالية المعاصرة: الاتجاهات والرهانات، الرباط-دار الأمان-2012 -ص102-ترجمة: بو منير كمال

[43] STIPHEN FARTHING, Tout sur l'art : Panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre, Paris, Flammarion,2010, Page :7
"c'est ici que tout sur l'art peut offrir une possibilité nouvelle"

[44] **عوض رياض**-مقدمات في فلسفة الفن-لبنان-جروس برس-1994-صفحة102

المنطقة تغيّرت عديد السياقات الإبداعية الّتي ساعدت على تأسيس عديد الكتل الفنية. لنتطرق في خضم الإشكالية السابقة لمجموعة "زواولة" الّتي إلتزمت بالتشكيل على إيقاع الحركات الإجتماعية والثورات والإحتجاجات الّتي يعيشها الفقير.



"الشكل 4" مجموعة "زواولة"-2014-برفورمونس-العاصمة ، تونس

https://www.google.com/search?q=groupe+artistique+zwewla



خرجت "زواولة" إلى الشارع لحبكة حركات إحتجاجية شكلية وتشكيلية على إيقاع ما يعيشه المجتمع من تجاوزات في حق الفقير "الزوالي" الّذي إلتزمت بالدفاع عليه في مختلف أعمالها الفنية. فما يبرزه الأثر الفني يفسّر مدى تواصل القضايا الإجتماعية والسياسية الّتي تعيشها البلاد في مختلف الميادين. وإستعملت في ذلك تقنيات وأساليب متنوعة، جمعت فيها بين الرسم والتلصيق والتركيب. حيث نجد معلقات تحمل كلمة "زواولة" جمعت في كتابتها بين العربية والفرنسية، تأكيدا على ضرورة التفاعل مع أحداث المجتمع. فسرت المجموعة ذلك قائلة "نحن في زواولة نمثّل حركة شارع بأتم ما تعنيه الكلمة، ونحن نُناضل ونُحاول إيصال أصواتنا وأصوات الفقراء عبر الجرافيتي، ونضمَ في صفوفنا شبابا تخرّج من معاهد الفنون الجميلة، كما نضمّ شبابا درس الحقوق وإختصاصات أخرى، لكنّهم موهوبون ويجيدون هذا الفنّ"[45] والتشكيل والتواصل مع ما يمرّ به المواطن وما يعيشه من تجاوزات.

[45] file:///C:/Users/HP2000/Downloads/أنتلجنسيا _ %C2%A0
مجلة رقمية: أنتلجنسيا للثقافة والفكر الحر-العنوان: الأيقونات الثلاث للحركات الشبابيّة في تونس: تكريز، زواولة، مانيش مسامح -تحرير جمال قصودة تونس-
التاريخ: 29 يوليو 2017

إخترقت المجموعات الحيز العام بطرق وأساليب متنوعة، ساهمت في نسج حركية إحتجاجية فنية، مثلّت بصمة واضحة في جل الميادين. وكسرت معها نخبوية سيطرت على العملية الإبداعية لعقود طويلة. وتجاوزت بها الممارسة الفنية كونها تقتصر على أهل الإختصاص نحو ثراء شعبي بيّن. عرف معها الشارع بمثابة إعادة صياغة فنية. شرحه جولد بيرج روزيلي فيما معناه قائلا **"أصبحت مسألة التفكير في الفضاء مهمّة، لأنّ المعرض عرف بمثابة إعادة الصياغة، خاصّة بعد ما أصبحت نوعية المكان من المؤثّرات في العمل الفني، دخلت بها أمكنة عرض الفنّ التشكيلي التقليدي في علاقة تناقض"**[46] في خضم خروج المجموعات والأفراد إلى الأمكنة العامة. ترسّخت بها فكرة الإيقاع في التشكيل الفني عبر العديد من المفاهيم والنظريات الّتي ساندت المجتمع وصارت حاوي لأحداثه. فقد مثلّت كل حركة أو قضية أو ثورة نبضا لتجاوزات من السلطة في حق مواطنيها. وتحولت معها العملية الإبداعية نغمة الفنان للتشكيل والنقد. ذكر بول جوجان في هذا السياق مفسّرا بالقول **"حين يرن حذائي الخشبي على حجر الصوان، أسمع النغمة المكبوتة البليدة القوية الّتي أسعى إلى تحقيقها في الرسم"**[47] فقد وجد الفنان أو المجموعة ضالته في إيقاع ظروف شكلية أو تشكيلية ساعدته على التشكيل والإحتجاج على كل ما هو تجاوزات في معظم الميادين.



لهذا لم تقتصر السياقات التشكيلية على الرسم بل إستعملت أساليب وتقنيات متنوعة، سمحت لمجموعة "الفنّ حلول" بتشكيل عرضها القياسي في فضاء السوق الأسبوعية، وعنونته ب"أرقص رغم كل شيء" ربّما رغم ما تمرّ به المنطقة من وقائع وتغييرات كانت فاعلة في البلاد. وإستغلتها المجموعة للإحتجاج الشكلي والتشكيلي في الفضاء العام.

[46]GOLDBERG ROSEELEE., La Performance, du Futurisme à Nos Jours, Londres: Thames & Hudson, 2001 P134.
« La réflexion sur l'espace y est particulièrement importante. Le rapport aux lieux d'exposition traditionnels de l'art plastique est de fait en décalage, puisque l'exposition laisse place à un déroulement. Le type de lieu fait partie des effets voulus dans l'œuvre »
[47] https://alarab.co.uk/
الكاتب: حميد سعيد-العنوان: الفنّ التشكيلي والإيقاع-التاريخ:05-05-2018-



"الشكل 5" مجموعة "الفنّ حلول"-أرقص رغم كلّ شيء"2012-برفورمونس-تونس

https://graffiti Tunisie.pd

حاولت المجموعة من خلال عملها الّذي أبدعته في السوق الأسبوعية، الإحتجاج على إرتفاع الأسعار والفقر الّذي تعيشه البلاد إبّان الثورة. فقد جاء العمل سنة 2012 فترة عرفت تجاذبات سياسية وإقتصادية وإجتماعية، أدخلت البلاد في حالات فقر واضحة. فسّرته حنة ارنديت قائلة **"إنَّ الفقر المطلق أسوأ من الموت"**[48] وربّما مثّل دافعا للإحتجاجات الفنية الّتي شكلّتها المجموعات في أمكنة متنوعة. حيث تواصل أطراف المجموعة مع حركة التسويق الّتي لا تتوازن مع ظروف المارّين من الحيز العام.



تقتضي الممارسة الفنية إيقاعات متنوعة للتشكيل والنقد، إستغلّتها المجموعات إيقاعات للإبداع. ومثّلت قوة تغييرية شملت مختلف الميادين. وضّح جيل دولوز قائلا " **يُعدّ الفنَ قوَة تغيير فعليَة للكيفيَة الّتي نُدرك بها معطيات الواقع**"[49] بما أفرزه من خصوصيات جمالية تجلّت على مستوى السلوك الجمعي. وتمظهرت في أشكال وإحتجاجات كانت نبضا لمختلف التغييرات الإجتماعية الّتي تعيشها البلاد.

يطرح كل ما سبق مجموعة من التساؤلات هي على التوالي: إلى أي مدى تحوّل الشارع إلى نبض في العملية الإبداعية؟ هل تحوّل الحيز العام إلى وسائل إعلامية تواصلية؟ كيف صار للشارع إيقاع الفنان للتشكيل؟

2. -العنوان الفرعي الثالث: إيقاع الشارع العربي على الفنان والعمل الفني: قراءة في تجربة كل من ديجاج والعروسة

ساهم الشارع كفضاء جماهيري في ولادة تيارات ومجموعات فنية، ساعدت على إحداث تغييرات جذرية في الممارسة الإبداعية. تجاوز بها نخبوية المكان وانتقائيته وحصار الفضاء المغلق وسيطرة القواعد الأكاديمية. حيث يُعد كمصطلح فني من المفاهيم الّتي تغيرت قراءته في أواخر القرن العشرين. لما شهده من تطورات عميقة

48 **ارنديت حنة** –في الثورة-لبنان-مركز دراسات الوحدة العربية-2008 -صفحة32-ترجمة: عطا عبد الوهاب
49 **حدجامي عادل**-فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف-المغرب-دار توبقال للنشر-2012-صفحة 165

كالثورات التكنولوجية والفكرية والاستطيقية الّتي نسجت مفهوما جديدا للمكان .فتمت إعادة هيكلة الشارع فنيا وسياسيا وإجتماعيا. ليتفرع الى أشكال تعبيرية متباينة كالجرافيتي والملصقات الإشهارية والعروض التمثيلية. هذه التعددية التقنية ساعدت الفنان لإبداع النقد والتمرد على التجاوزات الّتي يعيشها المكان العام. حيث شكّل "سي 215" جدارياته إعتراضا على مجتمع الإستهلاك والرأسمالية، فإلتزم فيها بمنظومة فكرية وثورية في العديد من منتجاته. ثراء الشارع، والأحداث الّتي تتشكل فيه، مثل دافع الفنانة لويزا غوبلياماكي لإنتاج جدارية "عذراء اليورو" كردة فعل على إنهيار التراث الثقافي في بلادها، على إثر سياسة التقشف الّتي إعتمدتها الدولة. وهو ما فسره تيسيير إيفان فيما يمكن ترجمته قائلا " **يعدّ الشارع فضاء سياسة بما يحتويه من مؤسسات، ولكنه أيضا مقرا للشغب والحركات الإحتجاجية. ولأن الفنّ الحضري يولد في الشارع , فهو بالأساس فنّ سياسي** " [50] بالأساس. غزى المكان العام وأعاد هيكلته بحبكة فنية، ساعدته على كسر الكلاسيكي والمُتعود به. وإكتشف على إثره الفنان فضاء لتشكيل منظومة فكرية يلتزم فيها بين جدلية الجمالية والسياسية والإستطيقية. دعمها بانكسي بإختراقه للشارع عبر العديد من منتجاته النقدية اللاذعة الّتي تحول معها المكان إلى حيز إبداعي للتشكيل. ونذكر من أعماله "الموناليزا تحمل قاذف أربي جي" محاولة منه للإحتجاج على إختراق الرأسمالية لمختلف الميادين وهو عمل أثار تساؤلات حول مسارات يسعى الفنان لتشكيلها ومفاجئة المتلقي بها.



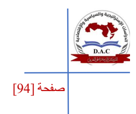
ساهم تعدد الإيقاعات في إرساء تصوّرا جماليا إستندت عليه المجموعات الفنية على النقد والتشكيل. وساعد الشارع في حبكة ذلك بما عاشه من تفاعل بين المبدع والمارين منه، حتّى أنّه تحوّل في السنوات الأولى من القرن الحادي والعشرين العبور منه في حدّ ذاته عملا فنيا. ذكر جورج بريشت فيما معناه مفسّرا بالقول "**يعدّ عبور الشارع عملاً فنياً ، يجب أنّ يكون الجميع على علم ويقتنع به**"[51] نظرا لما يكتسبه من جماهيرية جعلته بمثابة الحاوي للفنّ والفنان. كما ساهم في كسر مسألة نخبوية الإبداع الّتي تواصلت لعقود طويلة، وجاءت

[50] TESSIER YVAN, Les murs révolté, quand le street art et politique, Paris : Gallimard, 2015, P8
« La rue est un politique : c'est le siège des institutions, mais aussi de l'émeute et des barricades, or l'art urbain nait dans la rue, donc il est un art politique »
[51] DUROZOI GERARD, Dada et les arts rebelles, Paris : HAZAN, 2005, Page :136
GEORGE BRECHT « Traverser la rue peut être une œuvre d'art, il convient encore que chacun en soit informé et persuadé »

المجموعات الفنية على التعمق في شعبية الممارسة المعاصرة. ناهيك أنّ التشاركية إنطلقت في معظمها من الشارع. ومثّل إندماج الأفراد في كتل في إغناء التشكيل والنقد.

تبيّنا من خلال الإشكالية السابقة عديد المجموعات الّتي إتخذّت من الشارع ومكوناته وظروفه نبضها في الإبداع وسبيلها لإبداع النقد. ونتطرّق في هذا الإطار إلى مجموعة العروسة الّتي شكلت أعمالها على وقع ما تمرّ به المرأة الفلاحة في المجتمع التونسي. حيث قدّمت منظومتها الفكرية إثر حوادث متكررة مرّت بها. ونجد من بين عديد الأمثلة مجموعة "العروسة" بسجنان تونس، كتلة مارست العملية الإبداعية في الفضاء الفلاحي.





*"الشكل 6" **مجموعة العروسة**-2016-برفورمونس- سجنان، تونس*

https://graffiti Tunisie.pdf

عرضت المجموعة تنصيبتها في إحدى الحقول في أرياف سجنان، حيث نشاهد شكلا لإمرأة تتوسّط الفضاء، ربّما نسبة لحقوق هُضمت ولم تجد لها من باحث فيها.

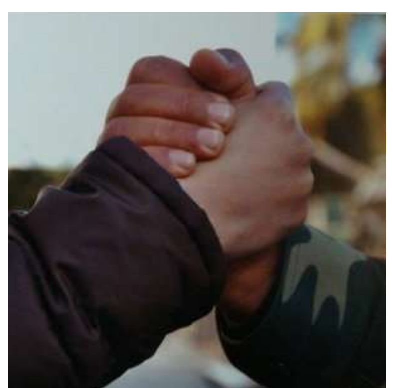
فقد تحوّل الشارع في السنوات الأخيرة من القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين حيز الفنان للنقد والتشكيل، تجاوز به المعرض وسياقاته النخبوية. فسّرها ريشارد مارتال وهو باحث في الفنّ المعاصر فيما معناه قائلا **"يُعد الفنّ ومنتجاته من نتاج تنظيمات إجتماعية، خرقت النظام المتحفي الّذي يؤكد التواطؤ بين أشخاص يحكمون المجتمع ويديرون الفنون"**[52] وخرجت إلى الشارع بما يعيشه من أحداث وما يحتويه من مكونات. وصار إيقاع الفنان للإبداع، بل صار له ميزات فنية إسطبغ بها وجعلته قبلة المبدع.

---

[52] MARTEL RICHARD, l'activisme artistique : le Guerilla Art Action Group, Intervention, 1981, P : 18
« Démontrent que l'art et le produit de l'art sont les résultats d'une organisation sociale, bafouent le système muséologique, montrent la connivence entre les gens qui gouvernent la société et administrent l'art »

تأسست إذن مختلف المجموعات الفنية الّتي إخترقت الشارع التونسي على إيقاع الثورة ومختلف إحتجاجاتها الشكلية والتشكيلية. ومثّل الفضاء العمومي حيزا ساعد على إغناءها كما نحت بصمة لها في ميدان الإبداع. فسرها انري فوسيون فيما معناه قائلا **"يُعتبر الفضاء من الأمكنة المخصصة للعمل الفني، ولكنّ لا يكفي أنّ نقول إنّه يأخذ لنفسه مكانة خاصّة لصياغة الأحداث والتفاعل معها بل يُعيد حياكتها كما تقتضي الضرورة ذلك"**[53] وتتطلّب منظومة الفنان الفكرية أيضا. فقد سعت بعض المجموعات كما الأفراد إيجاد آلية ربط بين الممارسة الفنية والفكرية والتقنية إنطلاقا من مقاربة قائمة على مراوحة بين الإبداع والمجتمع ومختلف التغييرات الّتي يعيشها، وتحولت نبض الفنان للإبداع والنقد. فقد إستعملت مجموعة "Dégage" الصورة وسيلتها للتواصل مع الأحداث، بالتالي تحولت إلى منشِّط وناقِد فني عبر إبتكار تقنيات جديدة للتعبير والتخزين.









"الشكل 7" مجموعة "ديجاج" تنصيبة بالصور الفوتوغرافية-[54] 2011-تونس
https://www.imarabe.org/fr/

إلتقطت مجموعة "ديجاج" عديد الصور الفوتوغرافية،لمختلف الأحداث الثورِية والإنتقالية الّتي عاشتها البلاد،اختارت في ذلك حركات دمجت فيها بين النقد والإبداع. فإذا ما تأملنا في تشكِيلة الصور نجِد تفاعلا بين اللحظة واللقطة. وقد أسهم هذا التلازُم في حِياكة زمنِية إبداعية لها وقعها في مواقع التواصل الإجتماعي الّتي إنتشرت فيها، حيث تُبرز الصورة الأولى فتاة تُحاوِل التعبير على الإنتصار الّذي حققته البلاد، فيما توضِح الثانِية الأطراف الّتي ساعدت فيها، ومدى التواصل المعنوي بين المواطن وأطراف من السلطة الّتي كانت عنصرا مهما في حِماية البلاد من الإنهيار خاصة في ظلّ تغييرات شامِلة عرفتها في تلك الفترة من سنة 2011.

---

[53]FOCILLON HENRI, Vie des formes, France, Edition : Quadrige, 2010, P26
« L'espace est le lieu de l'œuvre d'art, mais il ne suffit pas de dire qu'elle y prend place, elle le traite selon ses tensions, elle définit, et même elle le crée tel qu'il lui est nécessaire »
[54] Groupe DEGAGE : est un collectif de photographes tunisiens

إذن يُعد فنّ اليوم مجالا ثريا بإيقاعات متنوعة يتبعها الفنان لنقد الإبداع وإبداع الجمالية، فلم تقف حكرا على النغمات الموسيقية فحسب بل شملت اللون والحركة وحتّى مختلف التغييرات الّتي يعيشها العالم. كما أنّه تجاوز الفضاءات النخبوية المغلقة نحو شعبية مفتوحة، شملت مختلف فئات الجماهير. وصار الفنان يُشارك الفنان بأفكاره المتلقي عبر الخروج إليه. فسرها دانيال بوران قائلا " **لا بدَ لنا أنّ نفهم أنّ الفنان في المكان العامَ هو بمثابة مُشاركة لأفكاره والمصادقة عليها في منتج فنّي جماهيري**"[55] يخترق الحيز العام ويبحث في تفاصيله ويتواصل مع المارين منه بل يدعهم للمشاركة في سياقاته الفنية.

أفرزت هذه التفاعلات الإجتماعية العديد من الخصوصيات الجمالية والنقدية الّتي تجلّت في سمات تمظهرت بأشكال مختلفة. تدخّل مارك جيمنيز فيما معناه مفسّرا بالقول "**يُعرف العصر المعاصر في كثير من الأحيان شُحنة نقدية في بداياته و بالأخصّ النقد الفنّي**"[56] الّذي عادة ما يلتزم بالإبداع على وقع التغييرات المتتالية الّتي يعيشها المجتمع. وساعدت مختلف هذه الأحداث على نسج ثنائيات على غرار الشعبية والنخبوية والفردية والجماعية، كما إغناء الممارسة الفنية المعاصرة.



الخاتمة

تقتصر هذه الصفحات على تقديم تجارب جماعية بيّنة في الممارسة المعاصرة التونسية. أين يتقاطع التشكيل والإيقاع، ويمتزج للتعبير عن هواجس المجموعة وإلتزماتها الشكلية والتشكيلية. ولئن إكتفينا في جزء كبير بالتجارب المحلية إلا أنّ ذلك لا ينفي مدى أهمية التجارب العربية والعالمية الّتي جاءت إستلهاما من تغييرات مرّت بها البلاد التونسية، مثل الحركات الإحتجاجية الّتي عاشتها فرنسا سنة 2019 وجاءت إعتراضا على إرتفاع المحروقات. بالإضافة إلى التشاركية الّتي غزت العملية الإبداعية في مصر وليبيا وسوريا إلى غير ذلك. وتمتزج فيها التجارب بثنائيات متعددة مثل التشكيل والإيقاع. هذا إلى جانب عديد الممارسات التشكيلية الفردية الّتي إستوحت إبداعاتها من الصور ومختلف الظروف الاجتماعية والسياسية والإقتصادية. وتحولت هذه التغييرات إلى منبع للفنون بل صارت نقطة إنطلاق عديد الإحتجاجات.

---

[55] BUREN DANIEL, A force de descendre dans la rue, L'art peut-il enfin y monter, Paris, Tonka, 1998, P90
« On aura compris que l'artiste sur la place publique devra souvent partager son savoir -faire et l'authentification de l'œuvre »

[56] JIMENZ MARC, La critique : crise de l'art ou consensus culturel ? Paris : Klinckiecke ,1995, Page :51
« L'époque contemporain observe souvent avec une certaine condescendance ce qu'elle considère comme les balbutiements de la critique, et plus particulièrement de la critique d'art »

قائمة المراجع

BERTHET, D. (2012). *L'art dans sa relation au lieu.* Paris: L'harmattan.

BONHAM-CARTER, C. (2013). *Le grand livre de l'art contemporain.* Paris: Eyrolles.

BUREN, D. (1988). *A force de descendre dans la rue, L'art peut-il enfin y monte.* Paris, Country: Tonka.

Claudel, P. (2020). *La couleur, une question philosophique.* Paris: Gallimard.

Cogno, G. (2003). *L'art contre les masses: esthétiques et idéologies de la modernité.* Paris: L'âge d'hommes.

DAVID GARIFF .(2009) .*Les plus grands peintres de Michel-Ange à Andy Warhol* .Paris: Eyrolles.

ELISABETH COUTURIER .(2011) .*L'art contemporain, mode d'emploi* .Paris: Flammarion.

GERARD, D. (2005). *Dada et les arts rebelle.* Paris: HAZAN.

HENRI FOCILLON .(2010) .*Vie des formes* .Paris: Quadrige.

MARC JIMENEZ .(1995) .*La critique : crise de l'art ou consensus culturel* .Paris: Klinckiecke.

MARTEL RICHARD .(1981 ,6 12) .l'activisme artistique : le Guerilla Art Action Group .*Intervention* . تم الاسترداد منhttps://id.erudit.org/iderudit/1236ac

MATHILDE FERRER ،MARIE HELENE ،COLOS ALDER-JEONNE و ،LAMBERT COBREJO .(2001) . *Tendances de l'art contemporain depuis 1945* .Paris :♣ MATHILDE FERRER-MARIE HELENE-COLOS ALDER-JEONNE LAMBERT Nouvel Revu et augm.



ROSELEE GOLDBERG .(2001) .*La Performance, du Futurisme à Nos Jours* .Londres: Thames & Hudson.

STEPHEN FARTHING .(2010) .*Tout sur l'art : Panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre* .Paris: Flammarion.

TESSIER YVAN .(2015) .*Les murs révoltés, quand le street art et politique* .Paris: Gallimard.

أرنديت حنة. (2008). *في الثورة*. لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.

العربي الجديد. (2018). *حيطان استدعاء ذاكرة الجدار في لقطة واحدة*. تم الاسترداد من alarabi.co.uk: https://alaraby.co.uk

حدجامي عادل. (2012). *فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف*. المغرب: دار توبقال للنشر.

حميد سعيد. (5 5, 2018). *الفنّ التشكيلي والإيقاع*. تم الاسترداد من alarab.co.uk: https://alarab.co.uk

دوريكايم إميل. (1990). *التربية والمجتمع*. (على وطفة، المترجمون) دمشق: المهد.

ريد هوبرت. (1996). *معنى الفن*. (سامي خشبة، المترجمون) مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عبد الكبّر الخطّيبي. (2003). *الفن العربي المعاصر، مقدمات*. (فرّد الزاه، المترجمون) الرباط: مطبعة عكاظ الجدّدة.

عوض رياض. (1994). *مقدمات في فلسفة الفن*. لبنان: جروس برس.

♣فرنس24. (30 05, 2011). *الثورة التونسية تكتب صفحاتها على الجدران عبر رسوم الجرافيتي*. تم الاسترداد من فرانس24: https://observers.france24.com/ar/20110530-tunisia-revolution-graffitis-tags-street-art-banksy-ahl-al-kahf-ben-ali

نجم الدين راقي. (2016). *مدوّنات في الفنّ والتّصميم*. دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع.

المقاربة الايقاعية للآلة كغرض فني

بين تجميعات جون تانغلي التشكيلية وعرض غوبلز هينر "أشياء ستيفرز"

RHYTHMIC APPROACH TO MACHINE AS AN ARTISTIC THING

Between Jean Tinguely's Artistic Assemblies and Goebbels Heiner's Show "Stiffer's dinge"

Dr Imen SAMET AAROUSS د.ة إيمان الصامت عروس

المعهد العالي للموسيقى والمسرح بالكاف-جامعة جندوبة-الجمهورية التونسية

Higher Institute of Musicology and Theatre in Kef-University of Jendouba-Tunisia

imen3rouss@gmail.com

الاستلام: 2022/05/24 التّحكيم: 17-2022/06/21 النّشر: 2022/08/20

المـلـخّـص

هذه الدّراسة هي محاولة للتّفكير في جمالية الخطاب الإيقاعي للآلة كغرض فني بين السمعي والبصري من منطلق مرجعيّاتها التشكيلية والمسرحية والموسيقية ومدى قدرة التجميع العشوائي للآلات على توفير الايقاع في الممارسة الفنية، ودوره في التعبير عن ضجيج الواقع وفوضوية الحقيقة من خلال التّعامل مع الإيقاع كمفهوم وكفكرة قابلة للانفتاح، وذلك بالرّجوع إلى المقاربة الجمالية لتمظهرات الايقاع في تجربة كل من جون تانغلي في الفنون التشكيلية وهينر غوبلز في الموسيقى والمسرح، من خلال مرأوحة فنية وتقنية بين الحاجة إلى الحضور المادي للشيء وتمظهرات استيتيقا الغياب من الشيء إلى اللاشيء، ضمن حركية صاخبة تعكس حضور الإيقاع السمعي في العمل الفني البصري ودوره في تفعيل البنية الحركية والدلالية للأثر الفني.





الكلمات المفتاحيّة

الإيقاع- فن الصوت- الموسيقى- العمل الفني- الآلة - الشيء - الضجيج

ABSTRACT

This study is an attempt to reflect on the The aesthetic of the rhythmic discourse of the machine as an artistic thing between audio and visual within the framework of its artistic, theatrical and musical references and The extent to which this random assembly of machines to provide rhythm in artistic practice, and his role in expressing reality noise and chaotic truth, by treating rhythm as a concept and open idea, through the aesthetic approach to the manifestation of rhythm in the experience of Jean Tinguely in the artistic arts and Heiner Goebbels in music and theater, Through an artistic and technical stuttering between the need for the physical presence of the thing and the manifestations of the aesthetic of absence from the thing to the nothing, through noisy movement that reflects the presence of audio rhythm in the visual work and its role in activating the kinetic and semantic structure of the artwork.

KEY WORDS

Rhythm - art of sound - music - artwork - instrument - thing - noise

المقدّمة

أمام التسارع الذي يشهده ايقاع العصر وانسيابنا وراء الزمن الممتد، الذي يجري أمامنا ولا نكاد نلحق به، تزايد اهتمام الفنانين والمنظرين بتمظهرات الايقاع في الممارسات الفنية الحديثة والمعاصرة، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار محورية الإيقاع كخط أساسي في تأو يل وفهم الأثر الفني. وواقع الحال هنا أن الايقاع يشمل العديد من المدلولات ليصبح تعبيرا فضفاضا يحمل معاني مختلفة حسب السياق الذي يرد فيه، لنتعامل مع الايقاع البصري، الشكلي والخطي واللوني، والايقاع السمعي والموسيقي والايقاع الجسدي والحركي.. كلها مقاربات تتساءل من خلالها عن إمكانية توفير الايقاع في الممارسة الفنية لمسائل المعرفة والحقيقة أو إمكانيات وجود بعد آخر للحقيقة في العمل الفني، لنمارس تأو يلا نقديا لنظريات الوعى الجمالي، بمختلف تمظهرات الايقاع، سواء في الفن التشكيلي أو في المسرح أو غيرها من الممارسات التي يمكن أن نعترف من خلالها أن تجربة العمل الفني لا يمكنها إدعاء الحقيقة بسبب التحديدات أو التصنيفات التي يخضع لها هذا العمل الفني، وهنا سنطرح مقاربة ايقاعية بين أعمال جون تانغلي ذات التجميعات الالية المتحركة والصاخبة ذاتية التدمير، وبين العرض المسرحي الموسيقي لهينر غوبلز "أشياء ستيفرز" "Stifters dinge" الذي يغيب فيه الأداء لتحضر الأشياء والآلات والأصوات كبديل عنه. لنحأو ل من خلال هذه المقاربة أن نبين أهمية الايقاعات السارية بين تمظهرات فنية، في مرأو حة تقنية بين الفن التشكيلي والفن المسرحي، وذلك من أجل مسايرة حركية صاخبة للصدى السمعي للإيقاع في العمل الفني البصري، وكيف سيؤدي هذا التوظيف الإيقاعي دوره كنقطة بداية وأساس لتفعيل البنية الحركية والدلالية للعمل.





إشكالية البحث:

تتنأو ل هذه الدّراسة المقاربة الإيقاعية للآلة كغرض فني سواء في حضورها المسرحي أو التشكيلي ومدى تأثير الحداثة والمعاصرة على التعامل مع الصوت في الفنون المرئية من خلال المرأو حة بين آلات تانغلي الإيقاعية والمقاربة الدّلاليّة والوجوديّة للآلة الشيء التي عوضت المؤدي في عرض "أشياء ستيفرز" لهينر غوبلز.

فرضيّات البحث:

انطلق البحث من مجموعة من الأسئلة والفرضيات وهي: ما هومفهوم الإيقاع؟ وكيف يمكن التعامل مع الإيقاع بين الحضور السمعي والحضور البصري؟ وفيما تتجلّى المقاربة الإيقاعية للآلة كغرض فني في أعمال كل من جون تانغلي وهينر غوبلز؟ وكيف تعاملا مع الآلة والإيقاع والحركة؟ كيف يمكن طرح هذه المقاربة بين الإيقاع

السمعي والحركي في الفضاء التشكيلي وبين تشكيلية الإيقاع في الفضاء المسرحي؟ وما هي مختلف مظاهر التّنأول الدّلاليّ والوجوديّ لمسألة الغياب من الشيء إلى اللاشيء؟

أهداف البحث:

التطرق إلى خصوصية المقاربة الإيقاعية للآلة كغرض فني سواء في حضورها المسرحي أو التشكيلي أو الموسيقي من خلال استحضار تجربتين مختلفتين من حيث الانتساب الفني والزمني، بين التشكيلي والمسرحي، وبين الحداثة والمعاصرة، وذلك في استعراض فني يسائل مفهوم الإيقاع والعمل الفني ويسقط الحدود الفاصلة بين الفنون فيما بينها لنبين تأثير هذا التعامل مع الإيقاع ومع فن الصوت في الفنون المرئية ضمن هذه المرأو حة بين آلات تانغلي الإيقاعية والفوضوية ذاتية التدمير، وبين عرض "أشياء ستيفرز" لهينر غوبلز الذي غيب المؤدي والممثل ليحضر الصوت والآلة والفضاء كبديل عنه.

منهج البحث:



اعتمد البحث على المنهج المقارن للكشف عن نقاط التلاقي الفني والإيقاعي بين أسلوب جون تانغلي التشكيلي وتجربة هينر غوبلز المسرحية والموسيقية مع استعراض مختلف المقاربات الجماليّة للحضور الإيقاعي في كلا الممارستين.

جسد البحث:

1-1 لفن والإيقاع:

إن الفن عموما، هومجال يستحضر، عبر مختلف الايقاعات التي يطرحها، أنماطا للتعبير والفهم والتفاعل والتأويل، فالإيقاع لا ينفتح بدلالة أفق خاص، وإنما هويتشكل بدلالة آفاق ممارستية لا تخضع للاختصاص بقدر ما تبجل الفكرة والمضمون. ويتخذ الإيقاع في الفن أشكالا متنوعة، عبر مختلف سياقات التاريخ، رغم أن السياق التاريخي والثقافي الذي نتعامل معه اليوم وننظر من خلاله قد يكون مختلفا عن السياق الذي ينتمي إليه والذي ظهر فيه الأثر الفني الذي سنتعامل معه. فالعلاقة بين الفنون المرئية والفنون السمعية تدأو لت بكثرةخلال القرون الأخيرة وقد دعمها استخدام منظري الألوان لمصطلحات مأخوذة من القاموس الموسيقي مثل الطبقة والإيقاع والسلسلة والنغمة والوزن.

ولما كان الإيقاع يلازم الموسيقى كملازمته معظم مجالات حياة الإنسان، فقد كان دعوة للتأمل والتساؤل لاقتناص أبعاده التشكيلية. فكما يعبر الموسيقار بلحنه يعبر الفنان البصري بما توفر لديه من خصائص فنية وأسلوبية، باحثا في ذلك عن دافع قوي لبناء مبحثه الفني من خلال التعبير عن الإيقاع الكامن في باطن الأشياء والمتجلي ضمن حركاتها وأشكالها. فالكشف عن الأساس الايقاعي للعمل الفني يستوجب " استفزاز الوعي.. والقدرة على المقارنة المنطقية " (كوستين،ف و يوماتوف،ف، 1997، صفحة 64)، ولعل السمة الازدواجية بين وجود الإيقاع وعدمه هي التي تضفي حركية نوعية في الأعمال الفنية بالإضافة إلى تلك الحركية الإيقاعية , حيث يحأو ل الفنان أن يخلق ثراء فنيا اعتمادا على بناءات وتراكيب متنوعة ترأو ح بين الحركة والسكون.

فالإيقاع في تجربة الفن هوالعمـل نفسه، وهوالنقطة التي يصبح فيها نمط وجود الأثر وجودا ذودلالـة وتأثير، يخضع في استجابته الى نشاط روحي وعقلي، حيث ان "الاحساس بإيقاع عملية ما، واقتناص ايقاع ما يعني فهم بناءه وإمكانية كشف تطوره" (كوستين،ف و يوماتوف،ف، 1997، صفحة 63)، لذلك اعتبر الايقاع منالمفاهيم الأساسية المطروحة في علاقة بالخصائص الجمالية للأثر الفني، خاصة وأن الايقاع في الفن التشكيلي يتعلق جوهريا بحركة العين في أبعاد العمل الفني، ومن هنا فإن تطوره في النهاية يتعلق بالمشاهد نفسه (كوستين،ف و يوماتوف،ف، 1997، صفحة 64).


صفحة [101]

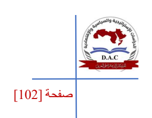
يحيلنا التساؤل حول أهمية الايقاع في الفن البصري إلى التعامل مع المظاهر الجمالية والبنائية في لغة التعبير الفني، وما تستحضره من دور بنائي في تفعيل القيم الفنية والجمالية، باعتبار أن "الوعي بعنصر الإيقاع الذي تتضمنه التراكيب البنائية له أهمية متميزة في عملية التذوق إذ أن له دور في ربط الجزء مع الكل وذلك بادراك المراحل السابقة واللاحقة في التشكيل، ليتحقق المعنى الكلي والموحد للعمل" (عطية، 1996، صفحة 143)، فالإيقاع، على اختلاف توجهاته الفنية والفكرية والأسلوبية، التي تطورت مع التطلعات الفنية في تأكيد النزعة الحداثية، هومن الأسس التي يشترك بها الفن المرئي والفن المسموع، إلا أنه اختلافا عن الايقاع الموسيقي الذي يتشكل في الزمان،"فإن الايقاع في الفن التشكيلي يتشكل في المكان" (كوستين،ف و يوماتوف،ف، 1997، صفحة 63)، فالفنون البصرية هي تعبيرات فنية تحقق الصفة المكانية، لأنها تستحوذ على الفراغ وتعيد تشكيله.

لسنا هنا بصدد الإسهاب في استضياح الاختلافات بين التسميات أو التصنيفات التي يخضع لها الإيقاع، لاسيما اليوم ونحن نتلمّس تغيّرا مفاهيميا وتقنيا في الممارسات والمصطلحات والمقاربات التي تندرج ضمنها مختلف

أشكال التعبير الفني، وإنما سنحأو ل إعادة النظر في موقف الفن تجاه الصوت كوسيط فني ايقاعي مشبع بالدلالات التي يمكن أن يغمر بها الأثر الفني.

يعرف الصوت عموما بأنه إحساس سمعي ناتج عن اضطرابات في مادة ما. إنه اهتزاز ينتشر في الفضاء والعمارة والجسم. "فمصدر أي صوت هوجسم متحرك أو جسم مهتز" (بدن، 2016، صفحة 19)، فكل ما نسمعه من حولنا يخضع لموسيقى خاصة به، هذه الايقاعات تنبني على عنصرين أساسيين هما الصوت والزمن. فالزمن هوامتداد الصوت وحركته التي تعطيه ايقاعا خاصا به والصوت هوالتجسيد المرئي لمرور الوقت لتتشكل من خلاله المادية الزمنية التي يجسدها الصوت باعتبار أن الأصوات هي الألحان والأزمنة هي الايقاع (بدن، 2016، صفحة 21).

فالفن الصوتي يعتبر من أكثر أشكال الفن تعديا، بمعنى أنه يتطلب الانتباه ولا يشترك في الفضاء مع أي فن صوتي آخر، حيث يمكنك عرض العديد من اللوحات والمنحوتات والآثار الفنية في نفس المكان والزمان، لكن لا يمكننا مشاركة العديد من المقطوعات الموسيقية في نفس المكان. ففن الصوت له تأثير على الاستجابات الجمالية فهويأسرك أو يثير الاشمئزاز، لكنه لا يتركك أبدًا غير مبال وغير منتبه فالسمع هوشعور أقل تسامحا من العين باعتبار أن "الآذان أكثر انتباها من العيون" (Russolo، 2013، صفحة 17).



تبدأ الممارسة الفنية السليمة بالاستماع، فنحن نستمع للأصوات، للكلمات، للنغمات، للصمت والسكون وللضوضاء، فالاستماع هونوع من المقأو مة é

أمام الزخم والتلوث السمعي الذي نعيشه اليوم. ومن هذا المنطلق سنحاول طرح فوضوية الصوت الناتج عن تجميع الآلات والأشياء وما يمكن أن ينتج عنها من إيقاعات تعكس جمالية فنية سجلت حضورها في المجال التشكيلي الحداثي عند الفنان جون تانغلي وكذلك رصدنا حضورها الركحي ضمن مقاربة مسرحية معاصرة قدمها المسرحي والموسيقي هينر غوبلز في عرضه "أشياء ستيفرز" "Stifters dinge". فكيف لمثل هذه الإيقاعات أن تفرض حضورها وسيطرتها على الأسلوب الفني وأن تؤكد وتدعم ذلك التواصل بين السمعي والبصري ؟ وكيف يمكن أن يمتد هذا التواصل زمانيا ومكانيا ويحقق التوازن والانسجام تشكيليا ومسرحيا بين الشكل والصوت والفكرة؟

2-1 لأشياء والآلات الإيقاعية لجون تانغلي:

سعى جون تانغلي إلى ترجمة باطن وظاهر الأشياء وحركات وإيقاعات الآلات، عن طريق الفن المرئي والسمعي، من خلال بعث معادلات إيقاعية وتشكيلية في آلاته الغريبة, ليجمع في أعماله بين المواد المحسوسة كالمحركات وعجلات الدراجات والعربات والأنابيب الفولاذية وغيرها من الأشياء القديمة، إضافة إلى المواد الغير محسوسة مثل الضوء والهواء والماء والدخان، فهذه "الملفوظات ثلاثية الأبعاد" (مجموعة مو، 2012، صفحة 540) التي اعتمدها هي عبارة عن منظومات تجميعية تخضع لفن النحت التركيبي لها قوانينها الخاصة على مستوى الشكل والمادة والإيقاع.

وقد ساعد هذا الفعل على تحويل فضاء المنحوتة من فضاء أشكال وآلات إلى مساحة إيقاعية تدفع العين لتجأو ز المواد والانغماس في أعماق العمل الدلالية والإيقاعية. فتانغلي سعى لخلق نوع من الانتظام التركيبي وفق نسق فوضوي غلبت عليه حركية وديناميكية صناعية معتبرا أن كل شيء يتحرك، لا يوجد سكون، (Tinguely، 1971) حيث يساهم تراكب هذه الآلات وتراكمها في تدعيم هذه الصبغة الفوضوية، ليقدم لنا حركية إيقاعية لا تتطرق إلى الشكل في حد ذاته بقدر ما تتنأو ل ما وراء ذلك الشكل من قوى وحركات.



تجد الأشياء النفعية المهجورة، في ظل مواهب تانغلي، وظيفة جمالية في نفس الوقت مثل الأداء الميكانيكي والبصري والصوتي. فهويقوم بتطوير تركيبات من الأشياء اليومية لينتج آلاته الغريبة الصاخبة، التي يحولها إلى أدوات فنية ذات صبغة إيقاعية، ساعيا بذلك إلى تحقيق وحدة تشكيلية تجمع بين تأثراته الذاتية وإبداعه الفني ومقاربته الواقعية. فالإفراط في اعتماد الآلات والخردة والأشياء المهملة يحيلنا إلى إيقاع الحياة العصرية الصناعية، حيث " لا يناسب أي شكل فني في التعبير وفي التنديد بهذا الواقع الباتر والمشوه، إلا الذي ينتجعن الانتظام الاتفاقي لأجزاء من مادة أو من مواد ملصوقة وفق قوانين تتأتى من استنسابية مضبوطة " (جيمينير، 2009، صفحة 323)، وقد خلقت هذه الاعمال، رغم فوضويتها، وحدة إيقاعية متجانسة, فيرتاح بصر المشاهد لرؤية تلك التركيبات بل وينتابه الفضول لتجربتها وتحريكها وسماع ضجيجها. "هذا النوع من التأليف الكيميائية التي تنتهك الادراك الاعتيادي للعالم" (جيمينير، 2009، صفحة 324)، تضع قيد الاتهام واقعا مقلقا، لتعطي التكوينات الصوتية الصادرة عنها انطباعًا بأن هذه الأو ركسترا تنبض بالحياة من تلقاء نفسها، ليتكامل استخدام الصوت مع بحث تانغلي التشكيلي عن الحركة لإبراز الفوضى والعنف في آلاته.

تركزت بحوث جون تانغلي وممارساته الفنية على إيجاد مجال لتفسير العلاقة، التي يمكن وصفها بأنها تلقائية نوعا ما بقدر ما هي فوضوية، تعكس سلطة الأثر الفني على الآخر المتلقي بمختلف مستويات التفاعل التي يمكن

الوصول اليها. من هنا يبرز في أفق هذه الممارسة الوجود الجمالي على أنه تجربة الواقع ومحأو لة تكييفه، ليسعى لإظهار تجربة الفن بوصفها تجربة حقيقية، محأو رة الواقع بما يحمله من فوضوية وضوضاء وصخب ورفض وتمرد وانهيار، مطالبا بضرورة التوقف عن مقأو مة هذا التحول والكف عن التأكيد على القيم التي تنهار على الرغم من كل شيء، ليبحث من خلال أعماله عن الاقتناع بأن الحركة أساسية داعيا إلى ضرورة الاستقرار مع الحركة، من أجل الاستقرار في الحاضر. (Tinguely، 1971)

هذا هوالحال مع عمله المعنون بـ"النحت البارز الصوتي ميتاميكانيك " Relief méta-mécanique sonore المنجز سنة 1955، حيث ينتج عن تجميع هذه الأشياء اليومية أصوات ملموسة ومتنوعة، هذه الإيقاعات لا تتكرر أبدًا، بل على العكس تتجدد في تسلسل لا يتماثل أبدًا. هوإذا ذلك الإيقاع الذي يحولنا من السكون إلى الحركة، من النظام إلى الفوضى، لتسعى الثورة الفنية لإعادة رسكلة الايقاع الصادر عن الواقع و" ترنيم وتنظيم هذه الأصوات المتنوعة بشكل متناغم وإيقاعي. إنها ليست مسألة تدمير الحركات والاهتزازات غير المنتظمة لهذه الأصوات، ولكن ببساطة تحديد درجة أو نغمة هذه الاهتزازات." (Russolo، 2013، صفحة 21). فتجربة تانغلي مع الضجيج هي عبارة عن دراسة لحركية الشكل والمادة والصوت والحجم والمكان كنتاج للتشكيل الحركي للمادة والصوت والفضاء، ليخلق في أعماله مواجهة خفية بين الموسيقى والصوت والضوضاء من خلال أحداث صوتية، هي نوع من الأحداث الإدراكية المعقدة التي تغازل جميع الحواس. هذا التنافر بين المظهر والمضمون يخلق بدوره ايقاعا حسيا يقوم على التناقض والتضاد بين الهدوء والضوضاء، وبين السكون والحركة.





النحت البارز الصوتي ميتاميكانيك، (Tinguely, Relief méta-mécanique sonore, 1955)

وجد تانغلي في الموسيقى الوسيلة التي تحقق التواصل البصري والسمعي، فكأن التشكيل المادي والنحتي أصبح بمثابة امتداد بصري للإيقاع السمعي، لذلك قام بتشكيل أغلب مساراته التشكيلية انطلاقا من الإيقاع الموسيقي

الذي مثل القادح الأساسي لتفجير جملة الأحاسيس في فعل تشكيلي تكون فيه الآلة غرضا فنيا وأداة الربط التي حقق بها التواصل السمعي والبصري. فقد كان يتعأو ن مع الموسيقيين كالملحن الأمريكي جون كايج John Cage وعازف البيانوو ملحن الموسيقى التجريبية ديفيد تيودور David Tudor، كأصدقاء وكأعلام فنية موسيقية لها تأثير على مساره الفني وتضمن مشروعية الحضور الإيقاعي ضمن أعماله.

إلى جانب تجميع الآلات المهملة وإعادة رسكلتها، أضاف تانغلي آلة البيانوإلى سلسلة أعماله "ميتا هارموني" Meta-Harmonies التي أنجزت بين عامي 1978 و1985، فالبيانوهوآلة موسيقية برجوازية بامتياز، أضاف إليها لاحقا مجموعات أخرى من الآلات الموسيقية (كمان وهارمونيكا وآلات إيقاعية) التي تفرض نفسها على الأشياء المجمعة معها، من خلال فرض إيقاعها الخاص. هنا يضعنا تانغلي أمام برمجة خاصة لإنتاج الأصوات والإيقاعات الصدفوية والفوضوية التي تتغير من آلة إلى أخرى، ليؤدي تجميع كل هذه الآلات، إلى الحصول على أو ركسترا لحفلة موسيقية متنافرة "فالصوت ينتج موسيقى عندما يكون على علاقة وطيدة بالأداة التي تولده" (أمهز، 1996، صفحة 476)، هذه التشكيلات هي أكثر من مجرد آلات تمزج الأصوات أو تصدر ضوضاء، هي عبارة عن إنشاءات وتنصيبات تفرض وجودها وسيطرتها البصرية والسمعية على فضاء عرضها.





ميتا-هارموني 2 (Tinguely, Méta-Harmonie 2, 1979)



ميتا-هارموني 1 (Tinguely, Méta-Harmonie 1, 1978)

ميتا-هارموني3

(Tinguely, Pandämonium N°1 Méta-Harmonie 3, 1984)



ميتا-هارموني 4

(Tinguely, Fatamorgana- Méta-Harmonie 4, 1985)

على الرغم من أنه يمكننا تمييز العديد من النقاط المشتركة بين أعمال تانغلي والآلات الموسيقية، إلا أنها ليست موسيقى حقيقية ولا يمكن تعريفها ولا تصنيفها إلا بكونها منحوتات متحركة ورنانة. فسلسلة أعمال ميتا-هرموني Meta-Harmonies بعيدة عن الموسيقى لكنها تبقى منحوتات صوتية تنتمي إلى مجال الفنون البصرية، فآلات تانغلي الموسيقية التي تتفاعل ميكانيكيًا لإنتاج الأصوات لا تبحث عن الموسيقى المتناسقة، بقدر ما يستخدم هذه الإيقاعات والضوضاء السمعية والبصرية كمواد فنية، ليخلق مشهدا مرئيا وصوتيا عشوائيًا يخضع لصلابة ومتانة النظام الميكانيكي للآلة كغرض فني يشارك في خلق نوع من الفوضى العامة، تصل أحيانا إلى الانفجارات والصدمات العنيفة.

بهذا المعنى تنشأ علاقة ثلاثية الأبعاد مثّل تانغلي الوسيط الفعلي وشكلت الموسيقى والنحت التجميعي أحد أهم طرفيها، حيث حاْو ل التعبير عن هذا الإيقاع السمعي الذي يوازي إيقاعا باطنيا ذوصبغة حركية وضوضاء مزعجة متأثرة بشكل كبير بالضجيج، "لنستمتع بتنظيم ألحان الأبواب المنزلقة للمحلات التجارية وضجيج الحشود

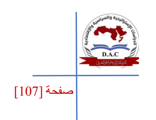

صفحة [106]

وضجيج المحطات المختلفة... والمصانع الكهربائية، والسكك الحديدية تحت الأرض. يجب ألا ننسى الأصوات الجديدة التي خلفتها الحرب الحديثة " (Russolo، 2013، الصفحات 17-18) على حد تعبير لويجي روسولو، في بيانه المستقبلي الشهير "فن الضجيج" الذي دعا فيه إلى نهج فني حيث تدخل الأصوات والضوضاء في العملية الإبداعية، كعناصر للتكوين، ولكن أيضًا كمصادر للإلهام. ليجدد الموسيقى من خلال فن الضوضاء. "كل مظهر من مظاهر حياتنا مصحوب بالضوضاء. فالضوضاء مألوفة لنا، ولها القدرة على إعادتنا إلى الحياة. على العكس من ذلك، الصوت غريب عن الحياة، يبقى دائمًا موسيقي، فهوشيء منفصل وعرضي، يصبح لأذننا ما يمثله الوجه المألوف لأعيننا" (Russolo، 2013، صفحة 22).

ففن النحت المتحرك، الذي يتم تنشيطه بواسطة آلية تحركه، ينتج موسيقى تعزف بواسطة آلات تانغلي الإيقاعية، لتعكس هذه التركيبات الصوتية بعدها النقدي تجاه الموسيقى الملموسة، فهذه الآلات المعقدة تجمع بين الجوانب البصرية والحركية والصوتية بشكل كامل. ليقوده بحثه الجمالي إلى استكشاف آليات مترامية الأطراف تفرض الصورة الصاخبة للآلة/ الشيء، مرأو حا بين النظام والفوضى، بين الحساسية الشاعرية

والواقعية الجامحة. فالصوت هنا يشهد على حياة العمل الميكانيكي وعلى الحركة التي تعكس إرادة الفنان نفسه بقدر ما تعكس كل تقلبات الخلق.

يصنع جون تانغولي العديد من الآلات التي ينشطها المتفرج بقدمه بفضل دواسة لتتحول إلى آلة تشكيل خطي ذات إيقاع بصري يحوّل الحركة والصوت إلى انعكاسات خطية تمكن المشاهد من المشاركة في بناء الاثر وإكمال الخلق خاصة في عمل ميتا-ماتيك Méta-Matic 1959. فالمتفرج في أعمال تانغلي يمتلك وسائل ميكانيكية تسمح له بفرض شخصيته بالتدخل في التشكيل البصري والسمعي للعرض ليصبح هوالمبدع، والفنان مجرد مستمع لنتائج تجربته، حيث يميل هذا النوع من العمل إلى الخلط بين الإبداع والعرض، فالمتلقي يحتل مكانة راجحة، لأن تفاعله مع الأعمال يساهم في تحديد هيكل المعرض، ليرى نفسه في مواجهة الأجهزة التي تتطلب قراره وتستدعي إحساسه بالمسؤولية (Bourriaud,1998)، فالتجربة الفنية لا تنتهي بانتهاء الفنان من عمله، بل تستمر مع المشاهد لتخلق أجهزة الصوت التفاعلية شيئًا عميقًا يربط المشاهد بعمل الفنان.





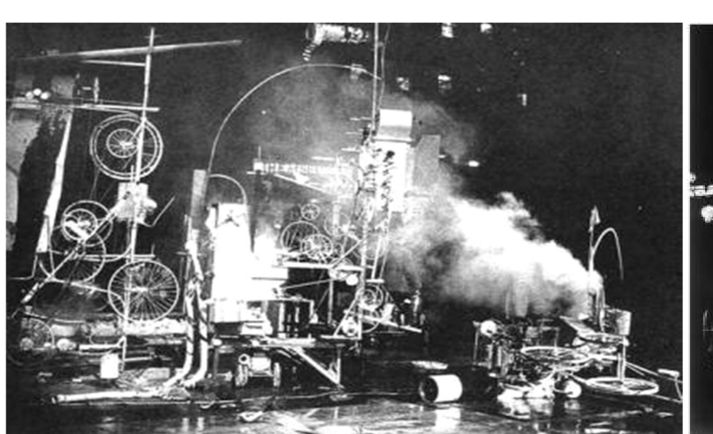
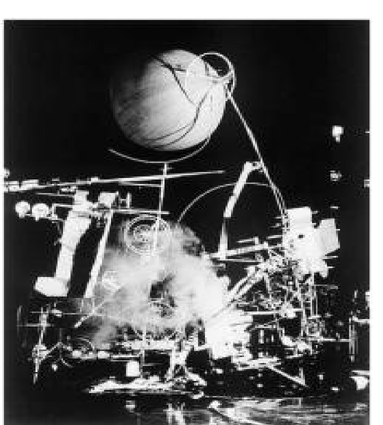
ميتا-ماتيك (Tinguely, Méta-Matic, 1959)

إن مصطلح Meta المرافق لأغلب عنأو ين أعمال تانغلي يعني حرفيا "ما بعد"، فهويشير من خلاله إلى أن هناك شيئًا ما موجودا في سجل أعلى كمقاربة للفلسفة الدينامية التي تعتمد دراسة الطريق اللامتناهي لأية فكرة (سمارانداكه و عثمان، 2007، صفحة 53)، ووفق نظرية الأثر المفتوح لإمبرتوإيكوالذي يتعامل مع " الأعمال التي تتطلب أن يعاد فيها التفكير وأن تعاش من جديد" (إيكو، 2001، صفحة 7)، وذلك من خلال مظهر الآثار التي يحدثها على عقل المستهلك وإحساسه وهذه هي الطريقة التي يستخدمها تانغلي لتحديد أبعاد أفكاره

الفنية، فانجازاته ليست مجرد أعمال فنية، بل هي أيضًا أجهزة تنتج أعمالًا فنية ذات ايقاعات خطية تجمع بين إيقاع الانتاج وإيقاع التلقي في وقت واحد. فهناك "ما بعد" لخلق الفنان الذي يضع آليات أجهزته في يد المتفرج ليتفاعل مع المنجز الفني ضمن تكوين إيقاعي صوتي وحركي وبصري تتطور نتائجه بمرور الوقت، هذا المابعد الذي لم يحقق بعد ماهيته، أو لم يمتلك ذاته بعد وفق فلسفة ارنست بلوخ (أبو السعود، 2021، صفحة 143). وهنا يستحضر نيكولا بورديوفضاءات العرض التي تحولت إلى مخابر تجريبية لدراسة سلوك المتفرج الفردي أو الاجتماعي ، فالفنان ليس لديه فكرة مسبقة عما سيحدث(Bourriaud, 1998).

إن الاختلاف في التعامل الحسي مع الاثر الفني بين اللمس والبصر والسمع ينوع الاستجابات الجمالية التي تقود المتلقي نحورحلة تفاعل تتجأو ز الذهنية والمسافة البصرية نحوالاحتكاك بالاثر ولمسه وتشغيله وتحريكه وإثارة الضجة من خلاله وصولا إلى تدميره. فالتدفق الزمني الغير متوقع من حيث النتائج هوأيضا مشكلة في أعمال جون تانغلي التي أصبحت آلات متفجرة. حيث يصل إنتاج الأصوات إلى حد يؤدي جزئيا إلى التدمير الذاتي للعمل، كالعولمة التي تخوض صراعا مع ذاتها. فبفضل الصدمات والضربات العنيفة المضافة إلى المحركات والدخان والألعاب النارية والانفجارات، ينتهي الأمر بـعمله "ولاء لنيويورك" Hommage à New York في حالة من الفوضى المرئية والصوتية.



ولاء لنيويورك، (Tinguely, Hommage à New York, 1960)

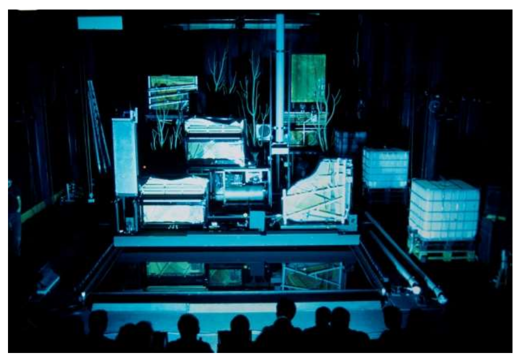
يفتح تانغلي بفضل آلات التدمير الذاتي حقلاً جديدًا بين النحت والأداء، فالتقنية من منظوره هي تفكيك قاتل للجسد، هي امتداد للموت وفق المقاربة التي طرحا جيمس غراهام بالار في كتابه التحطم (Ballard، 1974). ليدرك أن هذه الحالة من الفوضى البصرية والايقاعية، تؤدي إلى موت أجهزته، من خلال منحها سلوكًا ميكانيكيًا فوضويًا وانتحاريًا، ما يؤدى إلى عنف صوتي من الصدمات يقود في بعض الأحيان إلى تدمير الأعمال لأنفسهم، في فوضى مروعة حيث "لم تفهم التقنية أبدا إلا في العنف الذي تلحقه بنفسها والعنف الذي تلحقه بالجسد،فكل صدمة وكل اصطدام وكل ارتطام وكل عدانة Métallurgie الحادث تقرأ في سيميائية الجسد.هكذا يقابل تجميع الجسد كقوة عمل في نظام الانتاج تشتته كتحريف له في نظام التشويه" (بودريار، 2008، صفحة 184). يتقابل مفهوم التحطم والحادث هنا مع روح الفنان الذي يريد أن يصل إلى خلود طوبأوي من خلال عمل لا يفنى. لذلك أعطى تانغلي بعض آلاته القدرة على التدمير الذاتي، فالضجيج والإيقاع الصوتي لم يعد يشير إلى حياة الآلة وعملها السليم، بل إلى موتها المعلن.

3-ع رض "أشياء ستيفرز" لهينر غوبلز:



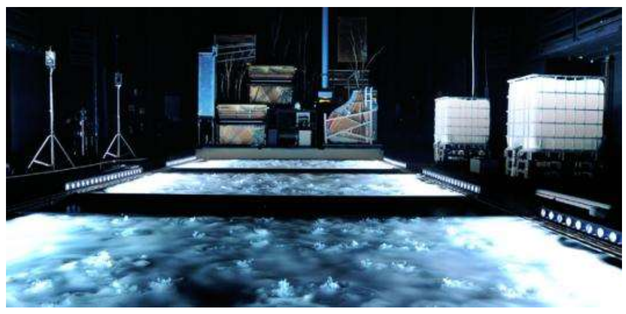
عرض Stifter's Dinge (Goebbels, Stifter's Dinge, 2007) أو حسب المقاربات اللفظية للترجمة "أشياء ستيفرز" للموسيقار والمخرج المسرحي الألماني هينر غوبلز Heiner Goebbels هوعبارة عن تكوين فني غير مصنف من حيث الانتماء، هل هوعرض موسيقي، أم عرض مسرحي، أم هومجرد مقاربة فنية معاصرة. فالعرض في مجمله هوأكثر انفتاحا على الأشكال الفنية الصوتية والمرئية، من الأشكال الأدائية، باعتبار غياب الممثلين والمؤدين عن العرض. إلا أن غوبلز ينفي هذه المقاربة معتبرا أنه " ليس من الصحيح وصف Stifters Dinge كعرض بدون أي شخص، لأن الجمهور هومحور هذا العرض، فهم يفهمون ما يرونه وما يسمعونه، بطريقة متحررة وشخصية. (Goebbels, 2018)

يجمع هذا العمل من حيث التسمية والانتماء، بين العرض الموسيقي والعرض المسرحي الذي يسجل حضور خمسة آلات بيانوبدون عازفين، وحضور ركحي أدائي بدون ممثلين، حيث تصبح الأشياء والآلات والضوء والصور والهمهمة والأصوات، والرياح والضباب والماء والجليد.. كل هذه العناصر تصبح في "أشياء ستيفرز" أبطال العرض بعد أن كانت مجرد أشياء وديكورات وأكسسوارات ثابتة.











مقتطفات لصور من عرض "أشياء ستيفرز" " Stifter's Dinge" (Goebbels، Stifter's Dinge، 2007)

تتجلى عملية فهم السينوغرافيا هنا باعتبارها عملية تبادل سمعية وبصرية بين الإيقاعات والأشياء والآلات حيث "تؤثر قوة وتدفق المواد على الذات بقدر ما تحاول الذات فهم المادة" (ماكيني، 2019). إن الأشياء في عرض غوبلز تستطيع أن تنقل معنى أصيلا، بواسطة تعويضها لخصائص الشخصية والمكان لتصبح بؤرة تأمل ومصدر إلهام. فهذه الآلات الحيوية قدمت هجينا بين الشيء وباقي عناصر العرض على حساب الحضور الأدائي، ليستخدم غوبلز المواد المهملة وبقايا الآلات وخلفياتها ويجعل ما وراء العرض وخفاياه أهم من العرض ذاته.

يحمل عنوان العرض إشارة إلى الفنان أدالبرت ستيفتر *Adalbert Stifter*، وهوكاتب وشاعر ورسام نمسأو ي من القرن التاسع عشر اشتهر بأو صافه الحية للعالم الطبيعي. فالجوانب المعاصرة والجذرية لكتاباته تظهر في تلاعبه بالزمن والإيقاع وقدرته على وصف الصوت إلى درجة التشخيص الحضوري والتشيىء المادي للامرئي، ليخلق من خلال هذه المقاربة مواجهة مع المجهول، مع القوى التي لا يستطيع الإنسان السيطرة عليها حيث تأتي اللحظات المزعجة والمفاجئة في كتاباته في انتباهه وحساسيته تجاه القوى غير البشرية والظواهر الطبيعية

والأشياء التي لا نعرف حقًا كيفية تسميتها وشرحها، وهذا ما يسميه dinge، "الأشياء". حيث نجد هذه الكلمة في كل صفحة تقريبًا من كتاباته. (Goebbels، 2018)

ليست التركيبة المنتظمة والمتناغمة بغريبة عن هذا العرض. فالملحن والفنان المسرحي غوبلز يسعى إلى التميز من خلال الاختلاف والبحث عن الحركة والإيقاع في كل ما يحيط به. وقد ساعد تأثره الموسيقي على تدعيم هذا التوجيه, فرأى في الخطاب الصوتي واللحن، التوافق النغمي للفكرة، وأحس بما للموسيقار من قدرة على أن ينتزع من الفوضى الطبيعية وحدة موسيقية مسرحية تشكيلية يقلل بها من إحساسنا بالوقت لتقديم "أشياء ستيفرز" إلى صدارة وعينا. ليستحضر مسرحا تتعايش وتتفاعل فيه لغات مختلفة دون تسلسل هرمي، ليضع المتلقي أمام مساحة مراقبة مفتوحة للامنتظر واللامتوقع، حيث يخلق الاهتمام بالتفاصيل فضولًا متجددا لتعقيد الوجود البشري. فالتسجيلات المثيرة التي كتبها ويليام س. بوروز، ومالكولم إكس، وكلود ليفي شتراو س تهمس في جميع أنحاء المشهد الصوتي لغوبلز، مؤكدة الآثار السياسية والفنية لهذه المساحة التأملية. (Goebbels، 2018).

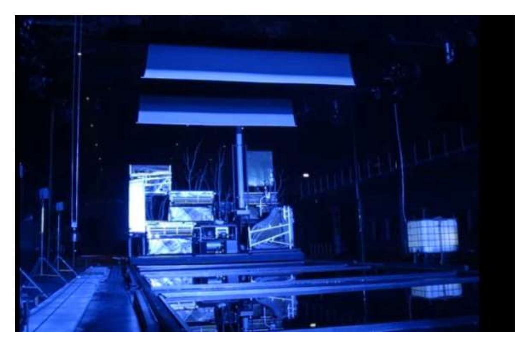


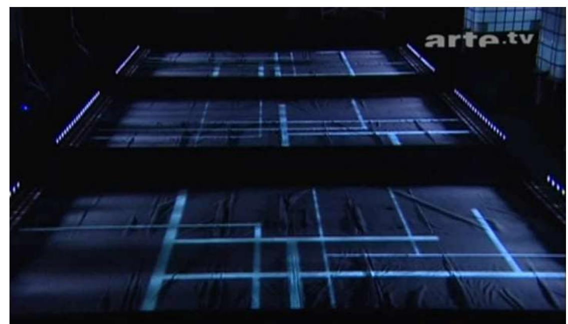
"أشياء ستيفرز" هي مسرحية صوتية ضوئية تخلق مجموعة من الأشكال المربكة، مونتاج صوتي يعطي كل قوته لتعدد وفوضوية الصوت، حيث يستخدم غوبلز أكثر التقنيات تطوراً ليضعها في خدمة الفكر والخيال، ليمكننا هذا الأداء الحي من أن نرى ونسمع بشكل مختلف. فالعرض كان بمثابة هلوسة متقنة انحرفت بشدة بين الأداء واللاأداء، حالات مزاجية من الحزن المؤلم المجسدة في قطرات المطر إلى كراهية قاتمة للبشر عبر عنف الإيقاع والضربات وإشارات عن الكوارث البيئية بهمهمات صوتية غريبة.

قامت آلات البيانوغير الموسيقية بأداء مجموعة من المقطوعات المترأو حة بين التجانس والنفور لتطلق أحيانًا نوبات غضب معبرة وضوضاء صاخبة لا علاقة لها بالموسيقى. هذه الأشكال المختلفة من التأمل والاستماع تسألنا عن طبيعة الوسيلة ذاتها، وجسديتها وتأثيراتها، وكذلك عن مبادئنا وطقوس الاستماع. إنها بالفعل دعوة للمشاهدين لدخول عالم ساحر، مليء بالأصوات والصور، ودعوة للرؤية والاستماع. "حيث يتم إعادة تكوين التسلسلات الهرمية المعتادة لخشبة المسرح، وحيث يكون التواصل بين الحواس الذي اقترحه ميرلوبونتي هوأساس التجربة السينوغرافية." (ماكيني، 2019)









مقتطفات لصور من عرض "أشياء ستيفرز" "Stifter's Dinge " (Goebbels، Stifter'Dinge s، 2007)



بدلاً من الإشارة إلى الأفكار الموسيقية من خلال رموز نظرية الموسيقى وإسناد الإدراك الملموس إلى العازفين المعروفين، سعى غوبلز إلى جمع الصوت الملموس، واستخلاص القيم الموسيقية التي تحتوي عليها، حيث ساعده ولعه الشديد بالموسيقى والمسرح على توهج العمق الروحاني لمختلف هذه التعبيرات الفنية ولتدعيم قوة إبداعه. فعندما يتم ضبط تكوين صوت دوري، يعمل مسار الصوت كرسالة متكررة، تعويذة تغزوالجسم كله وتعيد ربط الجميع بالكون الوجودي التخيلي الذي يأخذنا اليه العرض وفقًا لخيال مبدعه. فتطفوالأصوات العشوائية من الأرض عبر هذا الكون، منفصلة عن مصدرها وزمنها الأصلي. لكنها تبقى على اتصال مع حقائق الوقت الحاضر.

وهذا ما جعل غوبلز يهتم بتركيب فضاءاته وفق إيقاع مستوحى من الحركة الداخلية للأشياء والآلات أكثر من بحثه في مقاربة شكلية للمرئي. هذا المسار التجريدي هونتاج تجربة مكثفة تاركا جانبا ذاكرة الأشكال الطبيعية ليحتكم إلى البعد الداخلي للصورة من خلال مرأو حات موسيقية من باخ والأغاني الطقوسية إلى الضوضاء والضجيج الصاخب والمتنافر، ومرأو حات بصرية بين لوحات لبأو لوأو سيلووروسدايل (Goebbels، 2018)، تعمل على المسرح وتختلط وتتبادل وتتحرك معا سمعيا وبصريا، لتمكن غوبلز من استدعاء الفنون

الصديقة، من أجل تكريم مذهل للآلة المسرحية التي تغير نظرتنا وعلاقتنا بالطبيعة. فالمسرح هنا هوالمكان الذي يتلاقى فيه خطاب المسرحي والموسيقي والتشكيلي والروائي وعالم الاجتماع والسياسي.

إن زمن التشكتّل الركحي عند غوبلز هوزمن اصطياد اللحظات وتخليد إيقاعها ضمن سياق سمعي بصري ليتجاوز كل المرجعيات البصرية ويحولها لرؤية نافذة إلى جوهر الأشياء ويستثمر قدرتها على التعبير عن القوة الانفعالية للحدث الدرامي والإيقاعي وما يمكن أن تعكسه تفاعلاتها على هذا الفضاء، حيث سعى غوبلز إلى إعطاء طاقة إلى الأشياء في هذا العرض باعتبار " أن مصطلح شيء- object يميل إلى تضمين الفنان الصانع ويقودنا للرجوع إلى فكرة العامل البشري الفعال الذي يفرض قصده على هذه المواد" (ماكيني، 2019) ويحولها إلى شخصية مستقلة بذاتها لها إيقاعها الخاص والمهيمن على العرض، ليترك بالتالي مجالا فسيحا للمتلقي كي يمارس الاكتشاف والبحث عن حضور شكلي أو دلالي له أن يرضي رغباته وانفعالاته ويثري معرفته وقدراته على التفاعل مع التجليات الإيقاعية للأشياء في الفضاء الركحي.



صفحة [113]

فالسينوغرافيا هنا ليست سوى فكرة كتبها غوبلز بالآلات والأصوات والانفعالات، ببساطة تعبيرية حسية نقل من خلالها ما يجول في هذا الخطاب المسرحي السمعي من أحداث ومغامرات يعلن بها إقراره بملكية الأفعال والمكان والزمان ليصنع من الفضاء المسرحي صفحات إعلانية للحدث الدرامي، ودفاتر مذكرات تغيّب المؤدي لتشهد حسيا وماديا على ما سجل فوق الركح.

وبهذا تتغير النظرة الموجهة للإيقاع السمعي في الفضاء وتنقلب طريقة التعامل معه فلم يعد مجرد ناقل لحدث مسرحي، بل يصبح منتجا لها ولم يعد مجرد خبر عن الوقائع الدرامية بل يغدوهوذاته واقعة حسية بصرية تقنية تفرض نفسها كموجود مادي وفكري. فالوقائع هنا هي بدورها "فضاءات مسرحية نؤلف لها ديكورا يشارك فيه الناس بصفة عفوية فيعطي ذلك انطباعا بمعايشة حدث لا واقعي ومنظم" (Bosseur، 1998، صفحة 91)،يخلق حالة تفاعل بين إيقاع زمن الفعل وزمن الانجاز. لتعيد الموسيقى تأليف الأنغام الكامنة في الطبيعة في سبيل البحث عن وحدة فنية متكاملة يسعى من خلالها غوبلز لخلق عالم آخر بديل , وبالتالي فهذا العرض ليس سوى تلك الحركة التمردية التي يقوم بها حينما يعمد إلى رفض الواقع من اجل ابتداع عالم جديد يحقق من خلاله التوازن البصري والحس الإيقاعي والوجودي من خلال الخلط في الإيقاعات بين ما هوعقلاني وما هوغير عقلاني.

٦-١ لمقاربة الجمالية والايقاعية بين تانغلي وغوبلز:

يفرز الاحتكاك الثقافي بين التشكيلي والمسرحي اتجاهات وأساليب وتقنيات تتداخل فيها الاختصاصات وتغذوفيها الممارسة مجموعة من النظريات والأفكار التي لا تنظر الى التقنية في معزل عن الفكرة بقدر ما تتعامل مع الوقائع والأحداث والأفكار التي تصاحب الأثر في انجازه أو في تلقيه، من منحى يرصد مختلف توصيفات وتصنيفات الجمال الفني ومدى استجابتنا له، فتفسير الجمال أصبح مركزيا ومرتبطا بالخصائص الفنية ذاتها باعتبارها المولد الاساسي للخصائص الجمالية بما هي "إعادة التنظيم الدائم المتجددة دوما والمدققة، للمشاكل التي يفرزها التفكير في الفن بين عصر وآخر" (جيمينير، 2009، صفحة 329)، وهذا ما دفع كل من جون تانغلي وهينر غوبلز، رغم اختلاف انتمائهما الفني والزمني، إلى الجمع في مقاربتهما مع الأشياء الإيقاعية، بين الأفكار التجريدية والرؤى الواقعية، في مساحة تعبيرية حية حأو ل أن يقيم، كل منهما في اختصاصه، تواصلا بصريا وسمعيا مع الأشياء.



لنسعى عبر هذه المقاربة إلى الكشف عن الماهية الميتافيزيقية للإيقاع مرورا بفترة الحداثة، وذلك مع ابتكار تانغلي لآلاته الإيقاعية، وصولا الى المعاصرة والى مختلف الأبعاد الميتافيزيقية للوضع التكنولوجي الحديث الذي غير رؤية الانسان المعاصر لذاته وللعالم الذي يعيش فيه وهوما تلمسناه في عرض هينر غوبلز "أشياء ستيفرز".

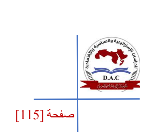
إن الفن الذي يقدمه كل من تانغلي وغوبلز لا يقتصر على المرئي، هوليس مجرد مرجعية واقعية وانعكاسا للمواضيع المدركة، بقدر ما هوتعبير عن انفعالات وإحساسات من خلال لغة الصوت والصورة والمادة، بطريقة تبعث نوعا من الإيقاع السمعي والبصري، وبذلك يسعى كل فنان، من خلال فعله الإبداعي، إلى تحويل النموذج الشكلي إلى أداة إيقاعية تتفاعل معه وتدعم تجربته. ليتجأو ز العرض بالنسبة لهما المتعة البصرية إلى المتعة الروحية. وبالتالي فان تكوين عرض فرجوي لا يقتصر على تمثيل الأشياء التي من حولنا، بل هوكذلك محأو لة للتأثير الحسي في المتلقي باعتبار "أن حيوية المواد التي تعيش في كيفية التفاعل بين المواد قد تثير ذوبان الحدود بين الذوات والأشياء." (ماكيني، 2019)

إن استخدام الحركة والصوت عند تانغلي هوفرصة لإنشاء منحوتات صوتية متحركة حية، قادرة على إعادة الاتصال بالحياة اليومية. فلا نلبث أن نجده قد انتقل بنا إلى عالم الآلات ليدمجنا ضمن إيقاعها الخاص وانسجام حركاتها, فلا يمكن أن نتجاهل هنا افتتان الفنان بالآلات العملاقة والأصوات الصادرة عنها، وهوما حأو ل غوبلز أن يستحضره في عمله الذي يعكس رغبته في خلق مساحات معايشة، وحاجته الشديدة إلى خلق

أكوان ميكانيكية بأشياءه التي تسمح بتعايش استفزازي وسلمي بين المتفرج والآلة. فكأن غوبلز قام بإعادة اخراج أفكار تانغلي ضمن مقاربة ركحية يغيب فيها الأداء لتحضر الأشياء والآلات والأصوات كفاعل أساسي في الممارسة الفنية.

صاحبت هذه الآلات ذبذبات ايقاعية سمعية وحركية، ففي مثل هذه الأعمال لا يكون الصوت حاضرًا فحسب بل يحتل في فكر هذا البناء، دورًا لا يستهان به. فمختلف هذه الأصوات، من ضربات عشوائية على الآلات الموسيقية إلى ضجيج المحركات، تضفي على الأثر الفني نوعا من الخصوصية التي تنقل كل عنف ومادية عصر التصنيع الآلي بطريقة مشبعة بالشاعرية الفنية.هذه السمة المتذبذبة هي التي أغرقت مثل هذه الأعمال في واقعيتها رغم تجردها الشكلي، فهذه الأصوات تحيلنا إلى إيقاع الحياة المدنية المستوحى من الإيقاع الموسيقي.

ترى هذه المقاربة وجود مسافة بين إيقاع الواقع ورموزه، هذه المسافة تقضم الواقع وتجعله فوق-واقع، فالإيقاع الذي نتعامل معه هنا هوإيقاع عالم فوق واقع، ليس بالمعنى السريالي للمصطلح وإنما بالمعنى المصطنع من خلال "استبدال الواقع برموز عنه، أي عملية ردع لكل سيرورة واقعية ببديلها الاجرائي، كآلة دلالية انبثاثية وقابلة للبرمجة ومعصومة تقدم كل رموز الواقع... إنه الفوق واقعي وقد غدا بمنأى عن الخيالي، وعن كل تمييزبين الواقعي والخيالي، فلا يترك مجالا لغير التكرار المداري للنماذج ولغير التوليد المصطنع للفوارق" (بودريار، 2008، صفحة 47)، التي تقوي الاحساس بإيقاعات هذا الواقع وما يختلج فيه من تعبيرات فنية وجودية.



لذلك إذا كان علينا أن نفهم الكينونة الفنية والتاريخية للإيقاع السمعي المرئي، فعلينا أو لا أن نهتم بالسؤال عن الماهية الحقيقية لإيقاعات هذا الواقع التي نعيش على وقعها والتي تسيطر على تصوراتنا لدرجة أننا لا نلاحظ هذه السيطرة لاندماجنا فيها، فالمهمة الأساسية للتفكير "هي تكسير هذه السيطرة" (هايدغير، 2012، صفحة 21)، والبحث عن التوازن الفني الذاتي والاجتماعي. ففي الإيقاع والموسيقى من الصياغة والتشكيل والتمثيل ما يجعل منها صورة للوجود الباطني الإيقاعي للأشياء وهنا يعتبر تيودور أدرنوأن مثل هذه المواد "لا تتألف فقط من النوتات، بل من كل ما يقع بين أيدي الفنان في لحظة الابداع: الأصوات، الائتلافات الموسيقية، الأشكال، الأساليب، الوسائل التقنية" (جيمينير، 2009، صفحة 400)، كلها مواد محملة بأفكار المنجز الفني.

هذه الخصائص التشكيلية تبوئ الأشياء والآلات مرتبة فائقة الأهمية في الفن بصفة عامة, وفي أعمال تانغلي وغوبلز بصفة خاصة, فجاءت أعمالهما مشبعة بطريقة تعبير ونظرة خاصة لإيقاع هذه الآلات، ليسعيا بواسطتها

للتوفيق في ترجمة الحقيقة السمعية إلى حقيقة بصرية تشكيلية عند تانغلي ومسرحية عند غوبلز ترصد مختلف استراتيجيات الإيقاع، ضمن أسلوب إيقاعي يرأو ح بين التلقائية والفوضوية للكشف عن البنية الوجودية للمنجز البصري من خلال الصوت.

5- الايقاع - الالة - الشيء:

إن الإيقاع الصوتي في العمل الفني "يؤدي الى اشعاع فكري ولوني بتشكيل في صيغة قالب جمالي يسبح في الفضاء، ويتم تحديد القيمة الجمالية للعمل الموسيقي وفقا لهذا القالب الجمالي الروحي المحسوس. إن هذا الجمال هوالذي يشكل الطبيعة النفسية للبشر ويؤثر على الطاقة الكامنة في الانسان" (السيسي، 1981، صفحة 52)، لتخلق هذا الشيء الذي يسميه والتر بنيامين "الهالة" "بما هي "نوع من الدائرة الضوئية التي تضفي هالة على بعض الاغراض بنوع من المناخ الأثيري، غير المادي، والذي يعطي العمل الاصيل طابعا من الأصالة." (جيمينير، 2009، الصفحات 366-367). فالقيمة الجمالية للآلات الإيقاعية لجون تانغلي وغوبلز هينر ترتبط بالمنحى التأملي الذي طغى على أسلوب كل منهما، وما صاحبه من انعكاسات تقنية ساهمت في البحث عن رؤى جديدة تتجأو ز ضيق المحاكاة الواقعية نحوالبحث عن ضوضاء بصرية وسمعية هي انعكاس لفوضى الواقع.



جاءت الممارسات هنا بمثابة آلة/فضاء /شيء تتيح للزوار التفكير في ذاتهم واكتشاف التكوينات المختلفة لهويتهم أثناء مشاهدتهم للعمل أو تحركهم حوله وداخله، فتانغلي فسح المجال للمتلقي كي يحرك الآلات وينتج الاصوات والإيقاعات، في حين حول غوبلز الفضاء الركحي إلى مساحة تفاعلية للجمهور مع الآلة والإيقاع والصوت ضمن مواجهات في إطار العرض وخارجه، ليفهم ما يراه وما يسمعه بطريقة متحررة وشخصية.

لكل عمل هنا زمانه ومكانه وإطاره التاريخي والمرجعي الذي يؤثر على استراتيجيات التعامل مع الأشياء في فضاء عرضها، المكان والزمان هنا "هما إطار، مجال للتنظيم، بواسطته نضبط ونعطي محل الأشياء الفردية ولحظتها الزمانية... تعيينات تضفى على الشيء وتقحم عليه من الخارج بواسطة الرابطة المكانية الزمانية ليصبح التجميع المكاني والزماني والفكرة والإطار الذي جمعها هوفي حد ذاته نوع من الشيئية، فالزمان والمكان هما شيء ما آخر" (هايدغير، 2012، صفحة 51).

أثبت كل من تانغلي وغوبلز، من خلال تفعيلهما التجريدي للموسيقى وتحويلها إلى مجرد نقرات وخربشات سمعية، أنهما تمكنا من توظيف الإيقاع السمعي والبصري واستلهام قوته الخفية وطاقته التشكيلية، في سبيل

خلق تباينات حسية وشكلية ومادية تجأو زت الواقع، لتحيل هذه التركيبات إلى وقائع خارجية تساعدنا على اكتشاف الحقيقة الذاتية للأشياء. لتعطي التكوينات الصوتية الصادرة عن هذه الآلات والأشياء انطباعًا بأن هذه الأو ركسترا تنبض بالحياة من تلقاء نفسها. هذه الاشياء " تؤثر بعضها على بعض وتقأو م بعضها بعضا، تنشأ عن هذه العلاقات بين الاشياء خصائص أخرى تتوفر عليها هي بدورها أيضا الأشياء.." (هايدغير، 2012)ص68)، فتخلق ايقاعات وصدى بصري وسمعي وحركي.

وهنا تعد شيئية العمل الفني الواجهة التي يراها كل من تانغلي وغوبلز الأساس الأو ل الذي يمكن أن يحدد هوية العمل الفني، وهي الشيئية التي طرحها هيدغير في نظرياته الجمالية حول "أصل العمل الفني" معتبرا أنه "لكل الأعمال الفنية هذا المظهر الشيئي... فالتجربة الجمالية الاختصاصية لا تستطيع أن تغض الطرف عن الطابع الشيئي للعمل الفني" (هايدغير، 2003، الصفحات 61-62)، فلا يمكن تنأو ل هذه الأعمال بعيدا عن الشيئية، ذلك أنها تمثل العنصر المادي والفكري للعمل باعتبار أن أعمالهما هي تجميع لأشياء توجهها أهداف معينة لينتجا من خلالها قيمة رمزية تحول الواقع الى رمز فني من خلال الاثر الفني الذي يمثله أو يمثل جزءا منه. فالأثر الفني هنا يغيّب الواقع ليحضر كبديل، "بمعنى أن الرمز يطرد الواقع، بل أكثر فالرمز صار هوالواقع، وبالتالي فإن الرمز المصطنع الذي نعيش فيه لا يحجب الواقع بل حل هونفسه مكان الواقع... فالرمز يصنع العالم، وهو نفسه العالم. (بودريار، 2008، صفحة 27).



فالتعامل مع الآلة هنا هوتشيء للواقع ولرموزه ليتحول المشهد الواقعي إلى واقع فني تغيب فيه الواقعية المشهدية لتحضر عناصر الواقع كجزء منه يعكس كليته،"فالمشهد هوالذي يكيف الواقع وفق نمط مشهديته، وهذا ما يؤدي إلى إفراغ تدريجي للواقع من واقعيته" (بودريار، 2008، صفحة 30)، والتوجه به نحوالبحث في الإيقاع المادي لواقعية جديدة تركز على الفكرة والوهم والخيال في رسم الاتصال بالاشياء. "ففي مؤلف مجتمع الاستهلاك يركز بودريار على الأشياء باعتبارها مصدرا للرموز التي تحدد العالم وترسم علاقاته" (بودريار، 2008، صفحة 34)، كما تعكس أيضا فكرة استلاب الانسان وهيمنة التسليع الفني والصناعي في المجتمعات المعاصرة كامتداد لفكرة تسليع الفن المعاصر وصنع أيقونات من اللاشيء كما فعل آندي وارهول.

هذا "الاتجاه الحي المرح نحوالأشياء له شأن خاص في تلك اللحظة التي نود فيها أن نعرف شيئية الشيء" (هايدغير، 2012، صفحة 66) ومدى انفتاحه على الممارسات الفنية وخاصة الايقاعية منها. فالايقاع الذي تحدثه هذه الآلات جعلها وحدة متراكبة وفق "مبدأ تطابق الأشياء التي لا يمكن التمييز بينها" (هايدغير،

2012، صفحة 57)، ليس بمعنى التماثل والتشابه الشيئي بل بمعنى التداخل والتراكب الذي يحول مجموع الأشياء والآلات إلى وحدة فنية متكاملة.

إن للتكنولوجيا والآلات ايقاعها الخاص على العصر وعلى الانسان، "هي امتداد للجسد. إنها تطوير وظيفي لأعضاء الجسم البشري يمكنه من مضاهاة الطبيعة والنجاح في استغلالها... فمن ماركس حتى ماكلوهان سادت نفس الرؤية الأداتية (Instrumentaliste) للآلة بوصفها وصلة وامتدادا ووسيطا.. لتصبح الجسم العضوي للانسان" (بودريار، 2008، صفحة 183)، ومن هذا المنظور العقلاني يكون الجسم نفسه مجرد وسيط.

فالمجتمع هوتفاعل متشابك بين أذهان أفراده، هذا الذهن الذي يشكل المركز الذي يلتحم به الذكاء والفكر والوعي واللغة والفرد والمجتمع، هومن ابتكارات عملية الأنسنة ورغبة الانسان في الارتباط أكثر فأكثر حميمية بالتكنولوجيا التي أخذت تحيط بنا والتي تسيطر على ايقاع الحياة وايقاع الفن عموما، فتأثير التكنولوجيا يضعنا أمام أسئلة ميتافيزيقية ترتبط أساسا بالوضع الوجودي للكائن والأثر على حد السواء.



فمثل هذه الممارسات تعكس "الانصهار المتزايد بين ذكاء الانسان والالة" (اللنبي و ساروبتزر، 2013، صفحة 25)، خاصة وأن التركيز في العمل الفني على الايقاعات الآلية كمنجزات بشرية هودليل على الفكر الانساني وتأثيره على مدى انفتاح الاثر الانساني عموما وتمكنه من تكثيف استغلاله لمحيطه البيئي والصناعي الذي أصبح بديلا وجوديا عنه. "لتتوسع فيه باستمرار رغبة الانسان في تفهم ما يحيط به وتغييره والسيطرة عليه" (اللنبي و ساروبتزر، 2013، صفحة 24)، فالنفس البشرية تميل إلى أنسنة جميع الموجودات من حولها حتى يسهُل عليها فهمها، لتنتشر نزعة الأنسنة في الأثر الفني بما يشمله من إيقاعات وأفكار ومنطلقات وتوجهات فنية وجودية وأخلاقية وسياسية واجتماعية، باعتبار أن "إرادة الإنسان... هي المصدر المعترف به لتحسين العالم وتحرير البشرية الصاعد" (تارناس، 2010، صفحة 385).

إلا أن الاستغلال المكثف للآلة يلغي في جانب ما انسانية الانسان وذاتيته الوجودية حيث "أن تطبيقنا للتكنولوجيا لتعزيز قدراتنا كان خارجيا... ولكننا كنا ثابتين بشكل عام في قدراتنا الذاتية. كنا نسيطر على بيئتنا الخارجية لا على ذاتنا الداخلية " (اللنبي و ساروبتزر، 2013، صفحة 25)، وهذا ما سعى تانغلي وغوبلز إلى تأكيده من خلال أعمال تتجاهل الحضور والشكل والمظهر الانساني الخارجي وتركز على الإيقاعات الداخلية كانعكاس للذات التي تتفاعل مع احساسات المكان والأشياء الموجودة فيه.

6- الايقاع وفلسفة الغياب من الشيء الى اللاشيء:

مثل هذه الانجازات الفنية هي محاولة للتنظير لهيمنة الإيقاع على فضاءات التأمل والتفكير كمادة فكرية وفنية وفلسفية ووجودية خاصة في ظل حدّة السؤال حول اسطيتيقا الغياب في الأثر الفني بالرجوع إلى نظرية التدمير الذاتي التي تسيطر على آلات جون تانغلي والتي تنتهي بها إلى التحطم والاندثار، أو إلى تعمد غوبلز تغييب الممثل والمؤدي من العرض المسرحي وتعويضه بالآلات والأشياء والأصوات. فهناك هيمنة كبيرة لفكرة الغياب في هذه الأعمال التي يسيطر عليها الإيقاع ويغيب عنها الفعل.

هذا التناقض يعبر بنا حدود المعنى من أقصى درجات الحضور إلى أعمق دلالات الغياب، من الفراغ كمساحة للتّشكيل والبناء المادي لاحتمالات لا متناهية من التشكل البصري، إلى الفراغ كمساحة خالية للاستمتاع والاستماع لإيقاعات الأثر المفتوح الذي ينشد البحث الفكريّ والتّساؤل عن لامحدوديّة الامتداد من أقصى حالات الحضور إلى قراءة دلالات الغياب، والذي يشكل "اللأو جود واللأو اقع، وبهذا يحيل الفراغ على ثنائيّة الوجود واللأو جود... أو هوعالم اللاّمتناهي الذي يقابل العالم الموجود والمتناهي" (حمداوي، 2020، صفحة 81).


صفحة [119]

حيث يقارب الاختيار الجمالي لغوبلز تشكيل العدم من خلال إيقاع الظلال وهمسات الخوف وهلوسات الصدى ونقرات المياه، فهوعلى دراية هنا بالتشابه الكامن بين ظلال هذه الإيقاعات والشخصيات الوهمية التي كانت حاضرة بالغياب، ليتنأو ل الأثر الفني هنا تنأو لا فينومينولوجيا باعتبار الظاهرة التي يشكلها الصوت والايقاع، من منطلق العودة إلى الذات المتكلمة الغائبة جسديا. فالعالم الذي استحضره غوبلز هوالعالم الذي لم نعشه بعد، أي أن هذا العالم يجسد كواليس لمسرحية لم تلعب بعد، ومنه فإن هذا العالم ليس سوى الظل الوهمي للعالم الحقيقي، معتبرا بذلك أن الطبيعة المتقنة تتوق إلى الهروب من الحياة إلى عالم الإدراك والفكر، ويمكن مقارنة هذه الرغبة بشوق سكان المدينة للهروب من محيطها الصاخب والمكتظ إلى صمت الجبال العالية، وهنا تكمن أهمية الفراغ والصمت والغياب.

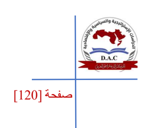
أما تانغلي فإنه يستحضر في أعماله الخاضعة للتدمير الذاتي نوعا من الغياب والتآكل المحتمل، حيث يمكن الاستماع إلى صدى الموت التدريجي من خلال التدهور الميكانيكي الزمني الذي يصطدم بحدود التدهور الذاتي والذي يلغي الحركة الدائمة المثالية. هذا الغياب يضع التفاعل السمعي ضمن مقاربة هيرمينوطيقية باعتبار أن

الايقاع في العمل الفني يخضع للتفسير والتأو يل أكثر من الوصف أو الإيضاح، فهذه المفارقة الإيقاعية بين إيقاع الحياة وإيقاع الموت هي مقاربة نسبية تجعل الغياب محتملا والحضور ممكنا.

هذا الانعطاف الثقافي للجمالية من الآلة/الشيء إلى اللاشيء والفراغ الذي أصبح موقفا منهجيا له إيقاعه الخاص، هوجوهر هذه الفرضيات الجماليّة التي تقبل الانفتاح على لامحدوديّة المعنى وامتداداته بين ما هوموجود وما هوغير موجود، وكأنّ أبعاده الجماليّة لا تخرج عن تصوّره لوحدة الوجود القائمة على إلغاء هذه التّناقضات ليصبح الإيقاع انعكاسا حسيا للاّموجود، الحاضر بالغياب أو بالحضور.

استنتاجات البحث

رغم الاختلاف في المرجعية والنوع الفني بين المسرح والفن التشكيلي وبين الحداثة والمعاصرة، إلا أن التقارب الأسلوبي كان واضحا بين أعمال كل من جون تانغلي وهينر غوبلز، وقد توصلنا في هذا البحث إلى جملة من الاستنتاجات أهمها تثمين أعمال كلا التجربتين التي تميزت بحضور ذبذبات وأصوات ايقاعية وضربات عشوائية على الآلات الموسيقية، ضمن بحث جمالي يتنأو ل الإيقاع تنأو لا راهنا ومعاصرا تلتقي فيه الفنون السمعيّة والبصريّة وتتلاقح، في استعراض فني يسائل مفهوم الإيقاعوالعمل الفني ويسقط الحدود الفاصلة بين الفنون فيما بينها وبين الباث والمتلقي، كما يسعى إلى استكشاف أبعاد الصورة الصاخبة للآلة باعتبارها غرضا فنيا، ليتجأو ز الصوت مجرد الحضور الاعتيادي ويحتل في فكر هذا البناء وهذه الأعمال، دورًا رئيسيا لا يستهان به.



فمثل هذه الأصوات تنقل لنا كل عنف ومادية عصر التصنيع الآلي بطريقة مشبعة بالشاعرية الفنية.

إن التعامل مع الآلات هنا هوتشييء للواقع ولمواده وهذا ما يؤدي إلى إفراغ تدريجي للواقع من واقعيته والبحث في الأشياء عن بديل تعبيري يحول المنجز الفني إلى فضاءات للتأمل والتفكير خاصة في ظل هيمنة فكرة الغياب في أعمال كلا الفنانين، بطرق وأساليب مختلفة، سواء من خلال خاصية التدمير الذاتي التي تسيطر على آلات جون تانغلي الإيقاعية، أو من خلال تعمد هينر غوبلز تغييب الممثل والمؤدي من العرض المسرحي وتعويضه بالآلات والأشياء والأصوات التي أصبحت بؤرة تأمل ومصدر إلهام، لنسعى عبر هذه المقاربة إلى الكشف عن الماهية الميتافيزيقية للإيقاع مرورا بفترة الحداثة، وصولا الى المعاصرة والى مختلف الأبعاد الميتافيزيقية للوضع التكنولوجي الحديث الذي غير رؤية الانسان المعاصر لذاته وللعالم الذي يعيش فيه.

قائمة المراجع

أبوالسعود, ع .(2021) *.الأمل واليوتوبيا في فلسفة ارنست بلوخ* .مؤسسة هنداوي.

السيسي, ي .(1981) *.دعوة إلى ا لموسيقى*.الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

اللنبي ,ب & .,ساروينرز ,د .(2013) *.حالة الآلة -الإنسان*) .ح .الشريف (.Trad ,بيروت :توزيع مركز دراسات الوحدة العربية.

أمهز ,م .(1996) *.التيارات الفنية المعاصرة* .شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

إيكو ,إ .(2001) *.الأثر المفتوح*) .ع .ا .علي (.Trad ,سوريا :دار الحوار للنشر والتوزيع.

بدن ,ن .ه .(2016) *.جماليات الخطاب الموسيقي وأثره النفسي في مسرح الطفل* .سورية :صفحات للدراسات والنشر.

بودريار ,ج .(2008) *.المصطنع والاصطناع*) .ج .ع .الله (.Trad ,بيروت :مركز دراسات الوحدة العربية.

تارناس ,ر .(2010) *.آلام العقل الغربي فهم الأفكار التي قامت بصياغة نظرتنا إلى العالم*) .ف .جتكر (.Trad ,طبعة صادرة باتفاقية نشر خاصة بين شركة مكتبة العبيكان العربية السعودية وهيئة أبوظبي للثقافة والتراث كلمة.

جيمينير ,م .(2009) *.ما الجمالية*) .ش .داغر (.Trad ,بيروت :مركز دراسات الوحدة العربية.

حمداوي ج .(2020) *.سيميوطيقا الفراغ في الفن التشكيلي العربي* .المملكة المغربية :دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني.

سماراندراكه ,ف & .,عثمان ,ص .(2007) *.الفلسفة العربية من منظور بيوتروسوفي* .منشأة المعارف .جلال حزي وشركاؤه.

كوستين، ف. يوماتوف،ف. ترجمة برهان الشأوي. (1997). *لغة الفن التشكيلي*. حكومة الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام.

كوستين،ف، ويوماتوف،ف. (1997). *لغة الفن التشكيلي*. (برهان الشأوي، المترجمون) حكومة الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام.

ماكيني ,ج .(2019) .قوة الأشياء في بيئة السينوغرافيا *.مجلة مسرحنا*)العدد .(593

مجموعة مو .(2012) *.بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة*) .س .م .سعد (.Trad ,بيروت :مركز دراسات الوحدة العربية.

محمد محسن عطية. (1996). *الفن وعالم الرمز* (الإصدار الطبعة الثانية). مصر : دار المعارف بمصر .

هايدغير ,م .(2003) *.أصل العمل الفني*) .أ .ا .دودو (.Trad ,ألمانيا :منشورات الجمل.

هايدغير ,م .(2012) *.السؤال عن الشيء حول نظرية المبادئ الترنسندنتالية عند كنت*) .ا .مصدق (.Trad ,بيروت :توزيع مركز دراسات الوحدة العربية.

Ballard, J. G. (1974). *Crash.* (R. Louis, Trad.) Paris: Calmann-Lévy.

Book-Author-Name, S. N. (Yead of publication). *Book Title.* Country.

Bosseur, J. Y. (1998). *Vocabulaires des arts plastiques du 20ème siècle.* Edition MINERVE.

Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle.* collection Documents sur l’art, les presses du réel, Dijon-Quetigny.

Goebbels, H. Stifter’s Dinge. *https://www.youtube.com/watch?v=zazAuUhQrSk.* Video spectacle theatral, Suisse.

Goebbels, H. (2018, Mais). The Things We Don’t Know How to Explain: An Interview with Heiner Goebbels. (C. Munden, Intervieweur)

Name, S. N. (Year of pubcation, moth of publication). Article Title. (J. E. chief, Ed.) *Journal Title, vol*(issue), pp. from-to. doi:doi of the article

Russolo, L. (2013). *L'art des bruits, Manifeste futuriste 1913.* Paris: Allia.

Tinguely, J. Relief méta-mécanique sonore. *https://www.tinguely.ch/fr/tinguely-collection-conservation/collection.html?fbclid=IwAR0Yy_W0zYiEeneQjsdhFLqwxS2W8R7A2P_YamLD9uDi4wxLIp5uu5LxNQo.* Récupéré sur https://www.tinguely.ch/fr/tinguely-collection-conservation/collection.html?fbclid=IwAR0Yy_W0zYiEeneQjsdhFLqwxS2W8R7A2P_YamLD9uDi4wxLIp5uu5LxNQo

Tinguely, J. Méta-Matic. *https://www.tinguely.ch/fr/tinguely-collection-conservation/collection.html?fbclid=IwAR0Yy_W0zYiEeneQjsdhFLqwxS2W8R7A2P_YamLD9uDi4wxLIp5uu5LxNQo.*

Tinguely, J. Hommage à New York. *https://www.tinguely.ch/fr/tinguely-collection-conservation/collection.html?fbclid=IwAR0Yy_W0zYiEeneQjsdhFLqwxS2W8R7A2P_YamLD9uDi4wxLIp5uu5LxNQo.*



Tinguely, J. (1971). *Machines de Tinguely – Archives de l'art contemporain.* Paris: Centre national d'art contemporain.

Tinguely, J. Méta-Harmonie 1. *https://www.tinguely.ch/fr/tinguely-collection-conservation/collection.html?fbclid=IwAR0Yy_W0zYiEeneQjsdhFLqwxS2W8R7A2P_YamLD9uDi4wxLIp5uu5LxNQo.*

Tinguely, J. Méta-Harmonie 2. *https://www.tinguely.ch/fr/tinguely-collection-conservation/collection.html?fbclid=IwAR0Yy_W0zYiEeneQjsdhFLqwxS2W8R7A2P_YamLD9uDi4wxLIp5uu5LxNQo.*

Tinguely, J. Pandämonium N°1 Méta-Harmonie 3. *https://www.tinguely.ch/fr/tinguely-collection-conservation/collection.html?fbclid=IwAR0Yy_W0zYiEeneQjsdhFLqwxS2W8R7A2P_YamLD9uDi4wxLIp5uu5LxNQo.*

Tinguely, J. Fatamorgana- Méta-Harmonie 4. *https://www.tinguely.ch/fr/tinguely-collection-conservation/collection.html?fbclid=IwAR0Yy_W0zYiEeneQjsdhFLqwxS2W8R7A2P_YamLD9uDi4wxLIp5uu5LxNQo.*



أرشفة الإيقاع الفني في لوحات الطاهر عويدة

ARCHIVING ARTISTIC RHYTHM IN TAHER OWEIDA'S PAINTINGS

ب- أسماء الوناسي R. Asma Ouannassi

المعهد العالي للفنون والحرف-جامعة صفاقس-الجمهورية التونسية

Higher Institute of Arts and Crafts-University of Sfax-Tunisia

asmagasmi@hotmail.fr

الاستلام: 2022/05/26 التّحكيم: 13-2022/06/21 النّشر: 2022/08/20

الملـخّـص

يقوم هذا البحث على اعتقاد مفاده ان استمرارية الإشكاليات المتعلقة بمفهوم الايقاع في مجالات متعددة تقيم الدليل على كيفية التعامل مع هذا المفهوم واستيعابه كهاجس يشغلنا عند تحليل وتأو يل لوحة فنية. من خلال دراسة نموذج تجربة الطاهر عويدة في فن التصوير . نقدم سبل التفكير المتجهة نحوالقيم الجمالية للفنون البصرية المعاصرة وذلك استنادا على أدوات معرفية من خلال مقاربة مفهوم الإيقاع مع مفهوم الأرشفة الذي نستقدمه في ميدان الفنون التشكيلية.



الكلمات المفتاحيّة

الإيقاع، الأرشفة، إيقاع داخلي، إيقاع خارجي، الزمن، التلقي.

ABSTRACT

This research is based on a belief that the continuity of problems related to the concept of rhythm in various fields provides evidence on how to deal with this concept and understand it as an obsession that preoccupies us when analyzing and interpreting a painting. By studying the model of Taher Oweida's experience in the art of painting. We present ways of thinking oriented towards the aesthetic values of contemporary visual arts, based on knowledge tools by approaching the concept of rhythm with the concept of archiving that we introduce in the field of plastic arts.

KEY WORDS:

Rhythm, archiving, internal rhythm, external rhythm, time, reception.

المقدمة

لطالما شغلت القضايا الإبداعية الراهنة اهتمام الباحثين والدارسين من خبراء في مجال الفنون السمعية والبصرية. حيث يدخل مفهوم الايقاع دائرة المفاهيم الإشكالية التي لم تتحدد بصفة دقيقة، نظرا إلى تعدد نسق من المشكلات، تجعل مجال حضوره واردا في جميع الفنون كالشعر والموسيقى والرسم والنحت والتصوير... فلا شك ان مسألة الإيقاع تطرح موضوعات كثيرة في التفكير لا يمكن حصرها إلا اذا تعين على الباحث تسليط الضوء على جزئية منها. باعتبار أن لها الدور المهم في العملية الإبداعية.

الإيقاع عنصر أساسي من عناصر التأليف التي تضمن وحدة العمل وتماسكه. وذلك يتضح في النسق الإيقاعي المرتبط بأنماط الحركة المتغيرة التي تشكل مظهرا من مظاهر القيمة المدركة للوجود الزمني لدى المتلقي. وبدورها تطرح مشكلة الزمن الفلسفية باعتبارها مهمة ومعقدة. وهذا يرجع إلى سبب تكوينية العلاقة المتلازمة بين الحركة والإيقاع في ظل هذا الكم الملاحظ خاصة في مجال الرسم، فنظامه الإيقاعي يَعتمد التأليف بين الأحجام والكتل والألوان والخطوط... كلها علاقات إيقاعية مختلفة تتشابك في شكل زمني "كرونولوجي" و"سيكولوجي" و"أسطوري".



بات تفسير التلازم الحركي مع الزمن يروم فهم موضع الأرشفة في بعض الممارسات التشكيلية المعاصرة. فالأرشفة عنصر هام نفترض أو لا وجوده داخل الزمنية التصويرية لما يكتسبه من أهمية بالغة. حيث أنه يضم تاريخا وحاضرا ويمثل أساس المستقبل من حيث المعلومات التي يحتويها. فهوذاكرة هذه الأمم حول مختلف الأحداث العامة والخاصة التي مرت بها عبر الأزمنة. كما ان له علاقة وطيدة تربطه بتاريخ الفنون إذ تتجمع المصادر الأو لية والأدلة والشواهد والأصول كوسائط أضحى يستخدمها الفنان المعاصر في ممارسته الفنية. كما نفترض ثانيا وجود تحولات أسلوبية في السلوك الفني المعاصر تستثمر الأرشفة داخل العمل الإبداعي ليقدَّمَ على أنه مفهوم في الإنشاء التشكيلي الذي يخلق المعنى بالرغم من فارق التزامن بين المكان. وهذا البحث يدور حول مفهمة أرشفة الإيقاع وحضوره في الفن المعاصر على نطاق واسع لا يقتضي تعبيرية استخراج المواد فقط بل يتعدى ذلك ليشير إلى هذا البعد الزمني وجهد الفنان في العودة لإخراج الماضي في الحاضر والحاضر في الماضي. ونفترض أيضا أن عملية تفكيك مرتكزات التبليغ المرتبط بالتقنيات المعتمدة في التشكيل تقوم على أرشفة إيقاع فني ليس بمجرد استعانة بقطع أثرية أو مدونة... وإنما إعادة نقلها بطريقة تهدف إلى حفظها وتعزيز قيمتها الجمالية كجزء من إعادة بناء أكبر لصورة ذهنية .

وفي ضوء هذا التصور تتضح رؤيتنا لأعمال الفنان التونسي "طاهر عويدة"[57] أين سنحأو ل البحث عن تفسير لاستخدامه الأرشفة في ايقاع له حضور زمني مستحدث.

ما علاقة الأرشفة بالإيقاع ؟ وما أهم مبادئ استثمارها بين النظري والتطبيقي ؟ وإلى أي مدى ساهم الإيقاع الزمني في فن التصوير في الاحتفاظ بمكتسبات المجتمع عبر نظام إيقاع من التفاعل والتواصل بين استرجاع وواقع وتخيل؟

معطيات استقرائية نحأو ل من خلالها ضبط عناصر هذا المقال بحسب ما يتطلبه موضوع البحث من تبويب في عناصره وذلك بتقديم قراءة تحليلية وتأو يلية في لوحات الفنان الطاهر عويدة اين نريد تأسيس مضمون هيكل هذه الدراسة في شكل مقاربة تكشف عن زأو ية نظر جديدة لمبررات توضع موضع سؤال استنتاجي.

1-أرشفة الإيقاع الداخلي:

الإيقاع مفهوم يشمل كل الموجودات داخل الحياة، في هذا الإطار يرى الدكتور فؤاد زكريا **"ان حياتنا كلها غارقة في بحر من الايقاع لا ينقطع هديره فالكون من حولنا تدور ظواهره في ايقاع منتظم يظهر أو ضح ما يكون في دورة الأفلاك، وظهور النجوم والكواكب واختفاءها وفي تلك التموجات التي تتميز بها ظواهر الحياة، وذلك النبض الكوني، الذي لا يعد نبض قلوبنا -اعني دليل الحياة فينا- الا صدى داخليا له، فنحن نرى الايقاع في تعاقب الأجيال وفي التغير الدوري لأذواق الناس وميولهم"**[58].



ننتقل من إيقاع الحياة الى إيقاع الفن حيث نجد في الإنتاج التشكيلي المعاصر ممارسات متنوعة داخل العملية الابداعية لفن التصوير، قادت الفنان لاختيار طريق نسق خاص به يهدف الى تنظيم عناصر العمل بمقتضى وتيرة إيقاع معين. نقف على معاني كلمة الإيقاع في الرسم بما معناها الذي فسره "اتيان سوريو"، بأن الإيقاع يتدخل بقوة في التصميم الداخلي للوحة وتكويناتها القطرية والعرضية أين تتداخل فيها أحجام الظل والضوء،

[57] - هوفنّان تشكيلي تونسي. من مواليد مدينة جرجيس سنة 1964. عضوبالرابطة الدولية للفنانين التشكيليين واتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين وأحد مؤسّسي مهرجان الفنون التشكيلية بجرجيس سنة2001 عمل عويدة أستاذا في جرجيس من سنة 1987 إلى سنة 2003 ثمّ تفرّغ إلى الفن التّشكيلي حيث أسّس ورشته الخاصّة بجزيرة جربة. قام بالعديد من المعارض التشكيلية منذ سنة 2007 في تونس وخارجها مثل فرنسا، ألمانيا، أمريكا، إيطاليا وبلجيكا كما أثّث لقاء الفن المعاصر بفلوريدا بالولايات المتّحدة سنة 2017 تعرّض سنة 2015 لحادث، أثناء غوصه في البحر المتوسّط، تسبّب له في شلل نصفي ممّا أجبره على الإقامة في أحد المستشفيات الايطاليّة لتلقّي العلاج لفترة استغلّها في ممارسة فنّه وإقامة معرض مفتوح بالمستشفى. وفي فرنسا وغيرها...

مجله ايتانا بعنوان **الطاهر عويدة** الصادرة في اكتوبر 2021 عدد *24 www etanamagazine.com*

2- فؤاد زكريا **مع الموسيقى ذكريات ودراسات** بغداد والقاهرة دار الشؤون الثقافية العامة والهيئة المصرية العامة للكتاب دون تاريخ ص 56, 55

[3] - En peinture le rythme intervient avec puissance dans la conception interne d'un tableau et sa composition on y voit intervenir diagonales et horizontales courbe et volume ambre et lumière. Étudier un tableau c'est mettre en évidence le rythme interne de l'œuvre son mouvement ses accents ces lignes de force l'ordre dans le temps et la proportion dans l'espace. ETIENNE (SOURIAU), *Vocabulaire d'esthétique*, Presses universitaire de France 1990 Paris P 1264.

فدراسة اللوحة ما هي إلا ابراز لإيقاع داخلي للعمل بحسب لغة حركة الخطوط. فقوة الإيقاع تكمن عند التحكم في ترتيب الوقت مع تناسب الحركة في الفضاء[59].

بطريقة ما يساهم الإيقاع في انطلاقة تجربة فردية تبحث عن خصوصية الإرادة وتطمح الى معالجة عدة اشكاليات أرقت جسد المبدع العربي وجعلته ممزقا بين امكانية اللحاق زمنيا ومفاهميا بالخطاب التشكيلي المعاصر. ومثالنا على ذلك تجربة الفنان التونسي الطاهر عويدة وقصته مع الأبواب. أبوابه جاءت تحأور الزمن وتحمل في طياتها تاريخ استشهد به حين اختارها محملا يشتغل عليه فأعطاها قيمتها كأرشيف فني وحافظ عليها كموروث ذي طابع خاص من حيث وجودها الزمني المشتغل عليه مرارا لحظة الإنشاء. الباب عنوانه مكان وزمان هو المدخل والمخرج وهو كذلك نقطة تقاطع بين المغلق والمفتوح وبين الخاص والعام. فهو همزة وصل بين الماضي والحاضر.

1.1-ايقاع رتيب من خلال التكرار:

نحاول ضبط حركة الإبداع عبر قراءة لخطوط تجربة الطاهر عويدة وإحالتها إلى مقومات انشائية نبحث داخلها عن مستوى الإيقاع من خلال التكرار. تكرار عملية الاشتغال على نفس المحمل تبرز تواجد ايقاع مستمر لكن بتكوينات مختلفة ساعدت على وجود نظام انشائي في الانجاز يبنى ايقاعه الداخلي عبر وحدة تعبيرية تتحكم في الخطوط والألوان بالإضافة أو المحافظة أو الطمس. تقنيات ترسم الإيقاع أثناء الاشتغال فتعتمد على نظام إيقاعي يتوزع على المساحة بتوازن وتناسب في الأحجام التي يختارها الفنان في ضبط التقسيم المناسب للملصقات مثل التي توجد في جزئية من نماذج أعمال الطاهر عويدة.




60

صورة عدد 1 جزء مقتطف من عمل بدون عنوان للفنان الطاهر عويدة


61

صورة عدد 2 مقتطفة من عمل بدون عنوان على محمل باب خشبي



ترديد متواصل في الشكل وهذا يظهر خاصة حين مشاهدة الكتابات القديمة التي انتظمت داخل حركة الأسطر المتتالية وكأنها خطوط تكرر نفسها فتكرار العنصر وتنظيم فواصل وجوده بين العناصر الأخرى من وحدات العمل، تبرز فوارق يعتمد فيها الفنان طريقة تحكُّمٍ في تقارب وتباعد الأشكال، تتضح حين يترك مسافة من شأنها أن تحدث فراغا يقع بين كل قاعدة وأخرى يمكن تسميته بالفترة. نوَّعَ الطاهر عويدة في استعمال الوثائق من مخطوطات بقلم عربي إلى أخرى بقلم لاتيني، فهي خطوط تمتزج بالألوان تتشكل وتمتد على مساحة المحمل بتقنية القص واللصق. هنا لا نستطيع التمييز بين الخلفية والواجهة لكون التصاق التراكيب التي تشكل وحدة جزئيات العمل، حيث نجد حضور الأشكال مثلا في الوثيقة عدد واحد أين تظهر صورة المثلث المتراكبة في حضورها الشكلي مع ألوانها الترابية والبنية، شكل متكرر تحاذيه مساحات بيضاء على الأطراف تجعله ذي قيمة بارزة في الحضور. يتلاعب بالكتابة والتكرار المنظم الموجود في أغلب المخطوطات المعتمدة. حافظ الفنان على ملامح الأرشفة، فتارة تكون مقروءة تحمل علامات زمنها وطورا تكون لا مقروءة تبرز بشكلها

[60]-https://www.facebook.com/photo.php?fbid=212554020870541&set=pb.100063478336213.-2207520000..&type=3

[61]-https://www.facebook.com/photo.php?fbid=212553920870551&set=pb.100063478336213.-2207520000..&type=3

المهترئ. هي مرأو حة بين المكتمل واللامكتمل تلوحُ بشكلها ونوع حجمها عبر إيقاع مادة يكون واقع التدخل عليها في زمن الحاضر يلاحظ في نشأة هذا العمل عند إبصار اليات الطاقة التعبيرية لدى الفنان فهويتحكم في ضربات فرشاته حسب وتيرة نمط إيقاعي متكرر.

عمل اخر للطاهر عويدة بعنوان "الكبير الأزرق" يتجلى بداخله إيقاع لوني يمكن وصفه بالمتدرج.

2.1-إيقاع منتظم من خلال التدرج:



صورة عدد 3: عمل للطاهر عويدة بعنوان "الكبير الأزرق اكريليك على خشب[62]



عبر إحاطة المساحة بأشكال متفرعة تتكرر بنفس الوتيرة حسب إيقاع وزمن. أين يلوح أرشيف المادة بتشققاته المتآكلة فطبيعتها الحركية تأتي من انخفاض قيمتها الضوئية على مدار السنين. تحيطها ألوان مكثفة تتدرج بحسب القيمة الضوئية داخلها. نتيجة ذلك حصول فوارق لونية بحسب شدة اللون الذي يتحكم فيه الفنان بالإضافة والتعديل لخطوط عمودية وأخرى أفقية لها تقاطعاتها. أيضا تساهم حركة اللون الأزرق المتقابلة بين الفاتح والقاتم في تناغم الشكل حين يتضح حجمه.

وهنا يحاول الفنان جاهدا التقاط وحدة الإيقاعات المتنوعة من المحيط الخاص به ليتفرد بميولاته العالقة في ذهنه منذ الصغر، كاعتماده مثلا اللون الأزرق ذا الرمزية الدلالية أين يعيد به التفكير في أحداث مضت تتعلق بالبحر فاستلهم منه تدرجه اللوني في "monochrome" الأزرق حسب وحدات وفترات . فهذه الفترات تكون ألوانها ساطعة قوية تارة ومنخفضة في تدرجات ألوانها الفاتحة طورا.

٢.١-إيقاع حر من خلال التنوع:

62 - https://www.facebook.com/profile.php?id=100063478336213&sk=photos 6

ايقاع حر يتم توزيع الاشكال المتداخلة فيه دون تسلسل في حجم الوحدات فاختلاف الأحجام بعضها عن بعض يحقق اختلافا في الفترات. يتجلى من خلال تناسب الأحجام رغم تنوعها، أحجام هندسية صغيرة وأخرى كبيرة يعد هذا تلازم بين الحركة واستعادة الزمن فكما يقول ابن رشد "ان تلازم الحركة والزمان صحيح. وان الزمان هوشيء يفعله الذهن في الحركة لأنه ليس يمتنع وجود الزمان إلا مع الموجودات التي لا تقبل الحركة اما وجود الموجودات المتحركة أو تقدير وجودها فيلحقها الزمان ضرورة"[5]. مدة العمل المستغرقة لانجاز العمل تقاس في زمنها الكرونولوجي من بدايته الى نهايته. فمدة إعداد اللوحة له وجود إيقاعي تنظيمي يتبع مراحل عملية الإنشاء من بدايتها حتى انتهاءها.

5.1-إيقاع متزايد من خلال الاستمرار:

تتشكل وحداته بصورة مطردة في التزايد عبر خلط مراتب الايقاع معا لتتكون هذه الصورة الواحدة في لوحة "الكبير الأزرق" وهويعني بذلك هذا الباب الذي اشتغل عليه وتدخل على مساحته تأملا يستلهم من نبض ايقاع خفي من تلك البيئة وذاك المحيط. باب ظاهره مادة من الخشب وباطنه علامات ورموز ميزت الباب التونسي في جماليته عن غيره فاستوجب المحافظة على تفاصيله المعمارية التي أنشأتها الحضارات المتعاقبة الرومانية والحفصية والإسلامية...



فهندسته فيها نظام عمودي متوازي الأجزاء يحمل طابعا معماريا محليا . توارثته الأجيال حتى باتت معالمه جزءا من التراث لكن ومع التهافت على التغيير والتطور المعماري أضحى التدخل مباحا لطمس شكل هذه الأبواب بتغييرها بحجة مواكبة العصر. ربما يعد هذا سببا من الأسباب التي دفعت الفنان الطاهر عويدة إلى العمل على الأبواب عسى أن تكون بادرة منه تثير انتباه العموم لقيمتها التاريخية .فهواستعان بها كعلامة أرشيف أراد احياء إيقاعها عبر وساطة الفن. ربما هوتوظيف له دور توعوي في الحفاظ على هوية المكان والزمان عبر أرشفة ايقاع مزجي مستحدث.

[5]- ابن رشد تهافت التهافت تقديم وضبط وتعليق محمد العريبي بيروت دار الفكر اللبناني 1993 صفحه 63

2- إيقاع الأرشفة الخارجي:

إدراك المعنى المقصود في لوحة تشكيلة هنا يعني اخراج الموجودات الداخلية في اللوحة والبحث عن تأثيراتها الخارجية، وهي عملية تعتمد أساسا على ايصال إيقاع بصري له وقعه لدى المتلقي. يبدوأنه مرتبط بالخلفية الثقافية إلى حد ما لدى المتقبل. كلما اقترب المشاهد من مرجعية متصلة بتراثه وبحياته الشخصية، كلما زاد إدراكه للمغزى بأكثر عمق قياسا بمتلق أخر تغيب عليه تفاصيل هذه الثقافة. لكن ومع ما نراه من اهتمام بالفنون البصرية دراسة وممارسة هوازدياد درجة وعي الأفراد بقراءة هذه العلامات والرموز. وفي ذات السياق فان الفنان يرسم ويعبر عن فكره الخاص لكنه دؤوب السعي إلى نشر إيقاع يحرك عاطفة المتلقي . ايقاع متصل بالمحيط الخارجي للوحة وتأثيرات الفعل التشكيلي على الجمهور.

فعلاقة الفنان بالزمن تنعكس من خلال خطابه الموجه الذي يكشف عن تحولات تنقل ايقاع اللوحة للناظر. هي تغيرات شملت بموجبها تجأو ز الإيقاع الكلاسيكي للعمل عبر امتداده المنفتح على فضاء اخر. هوفضاء خارجي خلقت بداخله جدلية واقع مع زمن. عسانا بذلك نتعرف على ماهية الزمن وفاعليته في الفضاء الخارجي لأعمال الطاهر عويدة. جاء إيقاع لوحاته ينتقل من مادته الى خطابه الذي يحأو ر به مفاهيم الإدراك الحسي الواقعية والخيالية...للمتقبل.



صفحة [130]

وفي هذا السياق يورد إبراهيم الحسين في كتابه "التربية على الفن" قائلا: **"يقترن التلقي في المجال الفني بالنظر والإبصار والمشاهدة ... مشاهدة الأعمال الإبداعية وتذوقها، كذلك عبر ممارسة نوع من التدرب التخصصي على تنمية الحواس وتطوير ملكات التذوق الجمالي لفك شفرة العمل الفني وإدراك رسالته الظاهرة والضامرة، وبالتالي امتلاك عادات الفهم البصري والاستمتاع بالقيم الفنية الإبداعية"**[63] ما علاقة الايقاع بالمتلقي؟

- 63 - إبراهيم الحسين، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، ص 16

1.2-إيقاع زمني سيكولوجي:







صورة عدد 4 صورة عدد 5 صورة عدد 6

بعض النماذج من الأبواب التي تدخل عليها الفنان الطاهر عويدة ألوان زيتيه على خشب [8]

يتبع المتلقي الإيقاع فيشعر بأنماطه كما نتتبع نحن الخطوط في هذه النماذج من أعمال الطاهر عويدة. أعمال تركيبية تنبعث منها أشعة لونية حارة، باستعمال اللون الأحمر والبرتقالي والأصفر في صورة عدد4 وظهور التباين اللوني بين الاخضر والأحمر في صورة عدد6 مع التدرج اللوني في صورة عدد5 وتباين الألوان الحارة، هناك تدفق إيقاعي صنعته انسيابية الخطوط سواء كانت هندسية حادة أم غنائية كالخط العربي في التمثل عدد5، اين يمتد الخط على سطح هذا الباب الخشبي . وهويحمل ايقاعات متتالية في ما بينها تبين اتجاهه العمودي المتصاعد كتصاعد الياف الخشب ونموها في الشجرة عند ما كانت في الطبيعة.

هذا التدفق الدوامي، يخلق ديناميكية وحركة في الأشكال الخطية واللونية. تسلسل معين خاص بالفنان يتحكم في الأحجام داخل الفضاء يُسهل الفهم ويبعث التخيل داخل نفس المتلقي.

[8] https://www.facebook.com/photo.php?fbid=212554020870541&set=pb.100063478336213.-2207520000..&type=

فتقنية التكبير والتصغير مثلا في الصورة السادسة للأحجام الهندسية ونظام وضعها المتراكم تبرز وتختفي في غنائية الألوان القاتمة والفاتحة.

نتبين صدى وقعها الذي يتكاثر عند خروجه عن نطاق اللوحة فيتسلل ليتجمع ويختزن في ذاكرة المتلقي. تنوع الإيقاع يحدثُ حركة خارجية تقودنا للانفعال بها. ويجعل العمل ثريا فالتنوع في الايقاعات يضيف الكثير من المتغيرات ويكسبُ العمل خصوصيته وجماليته. والمتمعن في هذه التراكيب يدرك فكرة الفنان لكن ليس بنفس الماهية التي يقصدها، بل يمكن الاعتقاد من وجهة نظر خاصة بكون التواصل الإيقاعي يتفاعل معه المبصر انسانيا داخل لحظة واقع معيشي . يتحول الإيقاع من ذلك الاثر الى نفس المتقبل لاستكمال الشكل الكلي لوحدة الايقاع الداخلي والخارجي. ايحائية التكوين تمكننا من الحديث أيضا عن اللوحة كباعث تشكيلي ترسل الإيقاع من زمانه المتخيل إلى الإحساس . والانفعال هنا وليد اللحظة وهوعبارة عن اتصال مباشر مع البنية الزمنية للأثر. تراسل إيقاعي من إيحاءات زمن الماضي إلى الواقع. يعد الدور التركيبي للإيقاع هاما مشاركا في الغرائزية التي اثارها داخل نفس المتقبل. هذا اللقاء المباشر مع الاثر يضع الجمهور داخل قفص من الادراك ثم يسافر به نحوزمن الحلم.



إيقاع الطاهر عويدة يعيدنا الى شكل فني قديم لكنه في الان ذاته واقع نابض بالحياة. وهذا من خلال انبعاث اشارات لونية تمنح الاحساس بالزمن الورائي ونسقه البطيء حسب حركة الألوان التي ابقاها على طبيعتها القديمة وسارع بإضافة الألوان الفاقعة لكي يجلب انتباه المتلقي لفارق الزمن.

الزمن النفسي هوزمن يمكن الاعتقاد أنه نسبي يقدر بقيم الاثر المتغيرة في اطار المرجع الخاص بكل شخص فليس الطفل مثل الشيخ وليس الرجل كالمرأة خاصة في مرحلة تقبلهم للأشياء فلا يوجد زمن واحد تشترك فيه نفسان ولوكان ذلك ذاته في الزمنية الواقعية ذاتها عند رؤية العمل. بالتالي فقراءة الإيقاعات تختلف من روح لأخرى..

يحدث ان تنظر الى عمل فني فتشعر بالراحة وأحيانا بالغضب أو الدهشة وهذا كله ما يمنحه الإيقاع الداخلي للإيقاع الخارجي من موجات تعانق الإحساس. يمكن ان نحسبه زمن يتشكل على الفور من ازمان متعددة فتختلط الأزمنة بين "الكرونولوجي" و"النفسي" و"الخيالي" فالحال متغير ولا يمكن تأكيد ثبوته على الدوام. بساطة التفكير في إيقاع زمن خارجي لا يتوقف عند لحظة انتهاء الفنان من العمل بل يتخطى ذلك عند العرض والاستظهار به لدى العموم . فهي عملية استمرار إيقاعي تظهر حين نقف أمام عمل الطاهر عويدة وترأو دنا تساؤلات عديدة حول منجزه باعتباره إصرارا لا متناه ينتابنا حسيا عند الرجوع الى الوراء عبر وساطة

الإيقاع الداخلي. فالإحساس السيكولوجي بالحاضر يلتقي مع واقعية الإحساس بالماضي المستعار أو المسترجع وهذا يضعنا أمام حقيقة اننا أسرى في هذا الوجود فلا نمتلك حق العودة الى الوراء إلا عبر التأثير الزمني الوهمي الذي انبعث من أرشفة إيقاع قديم حرك فينا سرعة الرجوع بالذاكرة الى الوراء حتى يصبح المنجز التشكيلي له إيقاع زمن معين يلقي بنا في أي تاريخ يشاء. فحضوره يتبع بالضرورة المادية الشكلية التي تصاحب بقاء العمل عبر السنين كمحفوظات تتفاعل معها النفس وتسكنها.

2.2-إيقاع مزدوج:

يرتبط الإيقاع بنبض الحياة وأعمال الطاهر عويدة التشكيلية تبين ذلك عبر وجود حركة إحساس بزمن متخيل، له اتجاهان اتجاه أو ل يعيد استرجاع الماضي واخر مستقبلي. الحلم والتخيل لا يعني استنقاص حضور الماضي في شكل رؤية بقدر ما هوارتباط بزمن اسطوري خيالي يجعلنا نتوهم لكن سرعان ما تتضح علامات تدل على ان هناك سلسلة متواصلة من إيقاعات متراكبة تبين وجود بصمة الزمن القديم والتقاءها مع الواقع.



نجد إلى جانب الاسترجاع هناك استباق من شأنه أن يجعل المتلقي في حالة انتظار وتشويق للعودة ومشاهدة العمل مرارا وتكرارا. وهنا يمكننا الاعتقاد بأن العمل الفني له إيقاع لغوي يخاطب به بصيرة المتفرج فمن البديهي أن ميولات المتلقي لا تلجأ عادة الى استباق الزمن بقدر ما تلجأ إلى استعادته. مكان الماضي له حضوره المادي وآثاره تبقى عبر السنين صامدة. لكن مقارنة بأحداث المستقبل فيها نسبية وغموض يرتبط بالتوقع والاحتمال.

فالايقاع داخل الزمنية التصويرية له معايير مكانية وزمانية تقاس بنقطة بداية ونقطة نهاية عند الانتهاء من اللوحة اين يمكن اعتقاد انه تحديد زمني واقعي. اما عندما يتصل الامر بزمن التلقي لا يمكن حصره ينفلت ولمّا يعد له حضور إلا من خلال الذهن والحس الذاتي. في عمل الطاهر عويدة بعنوان "الترقب".



صورة عدد9 Anticipation. Huile sur bois[9]



نلاحظ ذلك التواتر بين خطوط اللوحة التي تظهر حركة الديك بوقفته وريشه المتناثر بالنسبة الى المستوى السفلي من اللوحة مع ذاك الشكل النصفي للباب الخشبي القديم، أشكال تحمل رموزا وتضمر فعلا زمنيا. بهذا يحدث التواشج مع الفعل الدال على وجود ترابط بين دلالة تلك الاشارات وإيقاعها الزمني، فمحأو لة الخروج بها من المحاكاة أي بما هوموجود في الطبيعة إلى تشكل علامي في الخيال عند خروجه من اطار اللوحة. بنية علامات دالة تتعلق بالذاكرة. فالديك وبحسب التعريفات والقياسات الشعبية هومصدر لصوت يدل على الوقت ولحظة بزوغ الفجر وهي ذاكرة جماعية متعارف عليها.

هذه اللوحة بها ألوان ترابية ايقاعها يتوزع برتابة ويظهر انسجامه مع الفضاء الخطي والفضاء اللوني الذي سحب الفعل الحركي من شكل الديك الذي يعد مركز ديناميكية الحركة التي تساهم في ابصار حركة توزيع اللون بحسب الكتل المتدرجة التى تظهر زمنية الفعل المضمر عبر التكرار لنفس الشكل. فالإيقاعات اللونية ذات الفوارق الطفيفة تعطي اللوحة بنيتها الحركية. بالتالي تبرز أهمية إيقاع الزمن المترتب عنه هنا. والتركيز على نفس درجات اللون هي كذلك علامة دالة على السكون والثبات وكأنه سكون ذاك الماضي وعلامة إحياء جديدة . بنية بها صفار وبياض والانسجام به التقاء وتجاذب يدور في فلك من الايحاء الذي ولد تحت عنوان الترقب

[9] -https://www.facebook.com/photo.php?fbid=431388552320419&set=pb.100063478336213.-2207520000..&type=3

وهوترقب واستقبال لأحداث زمن المستقبل فموضوعات الطاهر عويدة غنية بالإرث الشعبي والتاريخي إذ أن له توصيف للون قريب من البنية الشعبية والريفية للجنوب التونسي.

السير في دروب الحياة وطريق الاكتشاف وحيرة في المجهول سؤال يحير الفنان في هذا العصر فلم يعد الفن محاك وناقل لما يرى بل اضحى يستخدم عبر وساطة الايقاع حاسته وبصيرته ربما هونوع من الاستشراف. في هذه التجربة نرى الفنان ومنجزه يرنوان الى ما هوأبعد من فكرة توظيف أرشفة بل حسب رأي هويرتئي إلى إظهار مخزون تاريخي يثري به تجربته الباطنية أي تعبيرا عن ما بداخله الذي بدوره يعطيه أملا جديدا ومقدمة لأفاق أو سع تفتح أمامه المجال وتجعل منه عملا يضاهي العالمية لكونه ذا خصوصية. بالتالي يمكن تفسير استعانة الطاهر عويدة بالأرشفة وإيقاعاتها كطموح كل فنان يريد ابقاء أعماله على قيد الحياة ولوأخذته المنية. فالاستمرارية التي سار بها نحوترميم هذه الأبواب وإبقائها حية جعلته يحمل رسالة تبليغ في طياتها استباق ممكن في التحقق واستباق غير جازم في التحقق يبقى رهان الفنان فيه السعي إلى تحقيق قدراته الإبداعية الحالمة بغد أفضل.



وهذه الأمور لا يمكننا إدراك كنهها إلا عن طريق قياسها بالأعمال الأخرى في تجربة لاحقة. لا ينفصل عنا البحث في الحال فهوغير غريب عن الواقع استعانة بآليات جديدة وطرق بحث في فهم ما يحيط بنا. عسى أن يكون مسارا يساعدنا على تخطي الصعوبات والانفتاح على تخصصات أخرى متعددة من أجل اتساع رؤيتنا وتحفيز فهمنا لمسألة الإيقاع بتجلياتها كرهان ذي طابع وجداني يتسلل داخل النفس...

الخاتمة

في حصيلة ما نتبينه من هذه التجربة للفنان الطاهر عويدة هوسؤال العودة والإبحار في الزمن عن طريق وساطة ايقاع يتضمن معاني الحنين الى الأصل ورغم الآراء وما تفيده من ارهاصات ازاء الفنان العربي وموقعه من هذه المعاصرة. فانه مثال ودليل على حالة وعي يتجدد مع مطلب العودة الى الارشيف ليكون له جوهر وطاقة تغذي حاضرنا ومستقبلنا وهوما بينه البحث في تجليات الايقاع المختلفة ومفهمة الزمان فيها بأشكال تعبيرية متنوعة طورت اهتمامات القارئ بهذا المحيط القريب فتجربة الطاهر عويدة استثمار مميز للأرشيف ومحاو لة لا نعلم إن كانت بوعي أو بدونه فهي استظهار لنشأة المنجز الفني وإيقاعاته الداخلية والخارجية التي تركت اثرها على المتلقي. محاو لة القراءة على أساس جس نبض واقع العمل الفني المعاصر وتقصي الحلقات التاريخية من مفاتيح وعلامات تعود بنا إلى الأصول. فالانتماء يظل مطلبا مشروعا يستقي قوته من حقل

التجربة الفنية التي تساهم في التوعية والتحسيس الموجه للعموم ليضمن نوعا ما البحث السليم داخل فضاء المجتمع. فالمجتمع مساحة رحبة للحلم نستعيد معها الذكريات وننسج من خلالها علاقة تتجدد معها الصلة ويبنى على أساسها المستقبل.



قائمة المراجع

Merleau-Ponti, M. (1964). *l'oeil et l'esprit.* Gallimard.

Passerons, R. (1989). *pour une philosophie de la création.* Paris: klincksieck.

Souriau, A., & Souriau, É. (2010). *Vocabulaire d'esthétique.*

ابراهيم الحيسن. (2009). *ألتربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي.* الدار البيضاء: عالم التربية.

ابن رشد. (1993). *تهافت التهافت.* بيروت: دار الفكر اللبناني.

امهز محمود. (بلا تاريخ). *التشكيلي المعاصر التصوير 1870 1970.* بيروت لبنان: دار المثلث للتصميم والطباعه والنشر.

عبيد الشريف. (2019). المفارقه المصطلح والمفاهيم. *جيل العلوم الانسانيهوالاجتماعيه*(53).

فؤاد زكريا. (د.ت). *مع الموسيقى ذكريات ودراسات.* بغداد والقاهره: دار الشؤون الثقافيه العامه والهيئة المصريةالعامة للكتاب .

محمد الهادي دحمان. (2017). *نظر في الفن المعاصر بحاله على بعض اشكالياته وتياراته وفنانيه .* صفاقس: imprimerie contact.

نكراد سعيد. (1994). سيميائيات يسري. *علامات، 1*(1).



https://www.facebook.com/photo.php?fbid=431388552320419&set=pb.100063478336213.-2207520000..&type=3
https://www.facebook.com/profile.php?id=100063478336213&sk=photos s
https://www.facebook.com/profile.php?id=100063478336213&sk=photos 6
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=212554020870541&set=pb.100063478336213.2207520000..&type=3
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=212553920870551&set=pb.100063478336213.-2207520000..&type=3

المحور الثالث

الإيقاع في مفاهيم الفنون ا لموسيقية



Third Topic

Rhythm in the concepts of Music Arts

مسألة الإيقاع في الفنون السّمعيّة والبصريّة

الجينيريك السّينمائيّ نموذجا

THE ISSUE OF RHYTHM IN THE AUDIO-VISUAL ARTS

The cinematographic credit as a model

R. Ahmed BOUHAMED ب.أحمد بوحامد

المعهد العالي للموسيقى -جامعة تونس-الجمهورية التونسية

Higher Institute of Musicology of Tunis-University of Tunis-Tunisia

bouhamedahmed@yahoo.fr

الاستلام: 2022/05/20 التّحكيم: 14-2022/06/16 النّشر: 2022/08/20

الملـخّـص

رهاننا في هذا البحث تبيّن مسألة الإيقاع في الفنون السّمعيّة والبصريّة باعتبارها مبحثا جديرا بالاهتمام إذ يؤثّر الإيقاع في جلّ الفنون كالشّعر والموسيقى والسّينما، وهو القاعدة التّي يرتكز عليها كلّ عمل فنّيّ، وقد حاولنا في البداية بيان اختلافه من فنّ إلى آخر، ثم كان المحور الأساسيّ لعملنا إبراز كيف يُمكن للإيقاع أن يجمع بين الفنون المختلفة في العمل الواحد وقد اخترنا الفنّ السّينمائيّ من خلال الجينيريك الذّي يتضمّن وسائط متعدّدة وهي وسيط النّصّ (المقروء)، ووسيط الصّورة (المرئيّ)، ووسيط الصّوت (المسموع)، فبيّنا أنّ هذه الوسائط الثّلاثة تنسجم مع بعضها بعضًا وتتزامن ضمن حيّز زمنيّ واحد رغم أن لكلّ وسيط منها إيقاعه الخاصّ به، واستنتجنا في آخر بحثنا أنّ الإيقاع مبحث شاسع يندرج ضمن كلّ الفنون السّمعيّة والبصريّة، ويُمكنه أن يؤالف بينها جميعا في عمل فنّيّ واحد، لخلق عمل فنّيّ متكامل يمثّل الإيقاع العنصر الأساسيّ الذّي يؤلّف بينها جميعا.



الكلمات المفتاحيّة

الإيقاع، الموسيقى، السّينما، الجينيريك، المقروء، المرئيّ، المسموع.

ABSTRACT

Our bet in this research is to prove that rhythm is an issue worthy of consideration, as it affects most arts, such as poetry, music and cinema, and it is the foundation on which every artistic work is based. In fact, our concern is to highlight how rhythm can combine the different arts into one work. For this reason, we chose the cinematic art through the generic, which includes multiple media, namely, the text medium (readable), the image medium (visual), and the sound medium (audio), and we proved that these three media are in harmony with each other and synchronize within one time space, even though each of them has its own rhythm. At the end of our research, we concluded that rhythm is a broad theme that falls within all audio-visual arts, and a key element able to combine them all into one coherent and perfect artwork.

KEY WORDS

Rhythm, music, cinema, generic, readable, visual, audio.

المقدّمة

لقد نشأ مصطلح «الإيقاع» عبر مسار طويل من التّداول وضمن سياقات إيبيستيمولوجيّة مختلفة، وهو يؤكّد حضوره في خطابات وحقول معرفيّة متعدّدة من بينها الفنون السّمعيّة والبصريّة، وتكون معانيه مرادفةً للسّرعة أو التّناوب أو الزّمن. وفي التقاء السّينما بالموسيقى - المرئيّ بالمسموع -، نشأ وعي جماليّ جديد يبحث عن "المطابقة السّليمة بين إيقاع الموسيقى وبين الإيقاع التّصويريّ للفيلم" (لندجرن، 1959) (1)، فالمسموع يؤثّر في المرئيّ، والمرئيّ يؤثّر بدوره في المسموع، وهو ما يدلّ على العلاقة المتينة بين الخطابين الموسيقيّ والسّينمائيّ. فمفهوم الإيقاع قد تغيّر في الفنون السّمعيّة والبصريّة، وخرج من سيطرة الوزن وخاصّة في الموسيقى، وأصبح ذا بُعد ذاتيّ لأنّ لكلّ تجربة إبداعيّة إيقاعها الخاصّ، ومنه يُمكن البحث عن الإيقاع في الجينيريك السّينمائيّ الّذي تجتمع فيه فنون مختلفة تنشئ إيقاعا خاصّا غير تقليديّ، فالمؤلّف الموسيقيّ سيجتهد لكي يخلق إيقاعا خاصّا بالجينيريك غير الإيقاع الّذي يُنتجه في أيّ عمل موسيقيّ آخر موّجه إلى متلقّ موسيقيّ تقليديّ.



وبما أنّ السّينما في جوهرها فنّ الحركة، فإنّ غريزة المُشاهد تدفعه لسماع الصّوت الّذي يصاحب هذه الحركة سواء كان موسيقيّا أو من المؤثّرات الصّوتيّة الأخرى. ونظرا إلى الحاجة الماسّة إلى الموسيقى في الفيلم السّينمائيّ - والتّي تنطلق عادة من الجينيريك الافتتاحيّ -، فإنّ المؤلّف الموسيقيّ يُعتبر مشاركا في كتابة السّيناريو باعتبار أنّ ما يقدّمه هو لغة تحمل معاني عديدةً وإيقاعا خاصّا يتماشى مع إيقاع الصّورة، ويُزامنها.

ومع تطوّر السّينما والتّقنيّات والبرمجيّات الحديثة، أضحت صناعة الجينيريك اختصاصا يبرز قدرة مصمّم الجينيريك على المزج البارع بين النصّ والصّورة والصّوت، وإيجاد سبل التّناسب وآليّاته بينها للوصول إلى قيمة فنيّة وجماليّة عالية تجعل المُشاهد يتفاعل معها بحسّ عال وحتّى لا يشعر بذلك النّشاز أو الاختلاف فيما بينها. فصناعة الجينيريك الافتتاحيّ هي " كما لو كان تخيّل معلّقة للفيلم، حيث تُكثّف كل العناصر في إطار مفهوم واحد على هيئة استعارة (...)، هي قصّة يجب أن تُحكى أو شخصيّة يجب أن تُقدّم"(FORTIN, 2005) (2).

إنّ الجينيريك هو المنطلق الأوّل لتلقّي الفيلم السّينمائيّ، وهو المقدّمة الضّروريّة له، وتكون فيه الصّور "مُتمفصلة بحسب ما تُمليه الموسيقى وتقتضيه" (PICHE, 2003) (3). وتكون الوظيفة الأولى للجينيريك في أن يَهَب أكثر ما يُمكن من المعلومات حول الفيلم وتنزيله في مسار معيّن لإدخال المُشاهد في الجوّ العامّ للفيلم، وهو يتضمّن وسائط متعدّدة وهي: وسيط النّصّ (المقروء) ووسيط الصّورة (المرئيّ) ووسيط الصّوت (المسموع)، فمن المهمّ حدوث التّكامل بين مصمّم الجينيريك والمُخرج والمؤلّف الموسيقيّ، وبقدر ما يكون

التّعاون بين هذا الثّالوث تكون تعبيريّة الجينيريك عن الفيلم السّينمائيّ أقوى وأبلغ، ويرتقي الجينيرك إلى أن يكون شكلا فنّيّا وموسيقيّا في الآن ذاته، أي أنّه لا يحمل خطابا موسيقيّا فحسب، بل إنّه يحمل أيضا خطابا سينمائيّا، فالمسموع يؤثّر في المرئيّ والمقروء والعكس صحيح. فكيف لهذه الوسائط الثّلاثة أن تنسجم وتتزامن مع بعضها بعضًا ضمن حيّز زمنيّ واحد علما وأنّ لكلّ وسيط إيقاعه الخاصّ به؟

١-الإيقاع في الفنون السّمعيّة والبصريّة:

يعود مصطلح «الإيقاع» في اللّغات الأجنبيّة إلى الأصل اليونانيّ (rhuthmos) ومعناه الجريان أو التّدفّق والأصل اللّاتينيّ (rhythmus) ومعناه الحركة، ويرتكز الإيقاع أساسا على إحدى الطّرق الثّلاث التّالية: التّعاقب أو التّرابط أو التّكرار، ويُمكننا أن نجد الإيقاع في جميع الأنشطة التّي يقوم بها الإنسان كالمشي والكلام والكتابة وما إلى ذلك.



ويُعتبر الإيقاع عنصرا أساسيّا في كلّ الفنون، وهو قاسم مشترك بينها، ونظرا لانبثاق "كلّ فنّ من إحدى الحواسّ الخمس، فإنّ عنصر الإيقاع ينبثق من هذه الحواسّ مجتمعة، ويعبّر عنها وهي في حالة انصهار أوّليّة أساسها الدّماغ البشريّ والحالة الإنسانيّة" (الهاشمي، 2006) (4). ويعرّف "رضا الهيشري" الإيقاع على أنّه "التّناسق بين الحركة والسّكون في علاقتهما بالكتلة والزّمن. فكلّ فنّ يحتوي على خطوط زمنيّة وكمّيّة تتفاعل فيما بينها، تتآلف وتتقاطع وتتوالد بالقدر الذّي تُحدث فيه تأثيرا على المتلقّي. (...) يصبح الإيقاع خاصّية متاحة لكلّ الفنون، فهو واحد من قوانين الفنون العامّة، وضامن جماليّ بامتياز لفنّيّة العمل" (الهيشري، 2022) (5). وعلى هذا الأساس سنبيّن مفهوم الإيقاع وخصائصه لثلاثة فنون مختلفة وهي: فنّ الشّعر وفنّ الموسيقى وفنّ السّينما.

١-١-الإيقاع في الشّعر وفي التّراث العربيّ:

عندما نتحدّث عن الإيقاع في التّراث العربيّ، نذهب مباشرة إلى الشّعر وبحوره وقوافيه، والحقيقة أنّ الإيقاع ليس خاصّا بالشّعر فحسب، وإنّما يوجد أيضا في النّصوص الأدبيّة وحتّى غير الأدبيّة، ويذهب بعض الباحثين إلى أنّ الإيقاع ظاهرة في الكلام مهما كان الكلام ومستواه. وقد انحصر معنى الإيقاع في أذهان العرب في مفهوم الوزن وما قدّمته النّظريّة التّي ضبطها "الخليل ابن أحمد الفراهيدي" من قواعد وبحور شعريّة وتفعيلات وقوافٍ، ولكن أصبح الإيقاع اليوم يهمّ الشّعر والنّثر والسّجع والخطبة والمقال الصّحفيّ والتّقارير الأدبيّة والرّسالة (الورقيّة أو الإلكترونيّة) وغيرها.

ويُعتبر كتاب "كليلة ودمنة" لـ "ابن المقفّع" في التّراث العربيّ، أوّل نصّ وجد فيه كلمة "إيقاع" وذلك في باب "القرد والغيلم" وذلك بقوله: " فبينما هو ذات يوم يأكل من ذلك التّين إذ سقطت من يده تينة في الماء فسمع لها صوتا وإيقاعا" (ابن المقفع، 1989) (6). ويعرّف "الفارابي" الشّعر بأنّه " نُظُم النّقلة على النّغم في أزمنة محدودة ذات أجناس من التّأليف محدودة، وهيئة الإيقاعات اللّحنيّة من حيث السّرعة والإبطاء ثلاثة أصناف، فإمّا أنّها إيقاعات محثوثة أو ثقيلة أوخفيفة متوسّطة بين الحثيث والثّقيل منها" (الأرموي، 1986) (7). فالإيقاع في الشّعر إذن هو ما يحدثه الوزن من انسجام وتطابق بين المقاطع الصّوتيّة، ويقول "السّجلماسي" في هذا السّياق: " الإيقاع هو التّساوي الذّي يُحسِن معه الشّاعر التّقديرِ لزمان النّقرات أي النّقلة على مقاطع صوتيّة متعاقبة في أزمنة تتوالى متساوية وكلّ واحدة منها تسمّى دورا، أو صياغة الإيقاع حسب أجزاء متساوية من المفاصل الزّمنيّة المحدودة في كلّ ميزان، أو مجموعة الفقرات التّي بينها أزمنة محدودة المقادير، لها أدوار متساوية الطّول على أوضاع مخصوصة يُدرك معها تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الجرس السّليم" (السجلماسي، 1980) (8).

1-2-الإيقاع في الموسيقى:


صفحة [142]

يذهب أغلب المؤرّخين والباحثين إلى أنّ الموسيقى بدأت بالإيقاع الذّي يُعتبر العنصر الأساسيّ والمهمّ من عناصر الموسيقى، وهو محور الفنّ الموسيقيّ ومحور العلاقة بين الفنّ والحياة. والإيقاع في الموسيقى هو النّبض المنتظم الذّي يقاس به زمن الأصوات الموسيقيّة، أي إنّه هو الطّريقة التّي يتمّ بها تقسيم النّصّ الموسيقيّ بشكل منهجيّ إلى وحدات أو مقاييس تتكرّر حسب نبض منتظم وحسب ما تتطلّبه مدّة الدّرجات الموسيقيّة على أن يكون مجموع النّبضات هو ذاته في كلّ مقياس.

فالإيقاع في الموسيقى ينظّم الأصوات الموسيقيّة التّي تُكوّن لحنا أو تأليفا موسيقيّا، ويعرّف "الأرمويّ" الإيقاع بأنّه "جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساويات الكميّة على أوضاع مخصوصة" (الأرموي، 1986) (9). ويذهب "الأسعد الزّواري" إلى أنّ الإيقاع هو "أزمنة النّقرات المكوّنة للوزن والتّي تكون الأنموذج الإيقاعيّ المشتمل على مجمل النّقرات وتقسيمها إلى قيم زمانيّة متناسقة عبارة عن وحدات إيقاعيّة داخليّة تمثّل الأجناس المكوّنة للوزن على غرار ما نعتمده بالنّسبة للمقام أو الطّبع. وتبرز هذه الأجناس من خلال الإعادة الدّوريّة والتّي يُمكن تقسيمها إلى متساوية، وغير متساوية ومركبّة" (الزواري، 2014) (10).

أمّا الوزن فهو عبارة عن " مجموعة من الخلايا الإيقاعيّة المتجانسة والتّي تمثّل في تواترها مع المسار الإيقاعيّ لوزن يتّخذ تسمية محدّدة، قد ترتبط باسم علم أو جهة أو قبيلة «وزن المصمودي» وقد تعبّر عن حالة معيّنة «الخفيف» أو الثّقيل أو الهزج" (الزواري، 2014) (11). وقد رادف مصطلح الإيقاع مصطلح الوزن وصار يجاوره أو "يأتي بدلا عنه في التّصانيف الموسيقيّة، وهو ما أفصح عنه ابن خرداذبه (ت 291 ه) حينما نقل عن بعض الموسيقيّين المتقدّمين أنّ الإيقاع هو الوزن معتبرا أنّ منزلة الإيقاع من الغناء منزلة العروض من الشّعر. فهاهنا احتضنت أدبيّات الإرث الموسيقيّ العربيّ المصطلح المولّد وأجرته على المفهوم القائم لديها دون أن تتمّ العمليّة المعاكسة، لأنّنا لم نجد في كامل التّراث العروضيّ حضورا لمصطلح الإيقاع وكان في المقابل مصطلح الوزن وحده جاريا فيها" (المقدود، 2018) (12).

ولفهم الإيقاع، هناك أربعة مفاهيم أساسيّة يجب معرفتها:

- ❖ النّبض والدّرجات الموسيقيّة.
- ❖ المقاييس الموسيقيّة وعلاماتها.
- ❖ الأوقات القويّة والأوقات الضّعيفة.
- ❖ المقاييس الثّنائيّة أو الثّلاثيّة.



وقد تعدّدت عبر التّاريخ الآلات الموسيقيّة الإيقاعيّة، وهي أولى الآلات التّي عرفها الإنسان البدائيّ، إذ أنّه استعمل في حياته الدّنيويّة والدّينيّة، الطّبول بأشكال مختلفة، وقد كانت له إيقاعات خاصّة يمارسها في الصّيد والعبادة والرّقص وغيرها، مثلما تعدّدت الإيقاعات الموسيقيّة في الموسيقى العربيّة والغربيّة، وينقسم الإيقاع إلى وحدات قويّة وتسمّى (دم) ووحدات ضعيفة وتسمّى (تاك).

1-3-1-الإيقاع في السّينما:

إنّ الإيقاع في السّينما مصطلح دراميّ يتضمن كلّ العناصر الدّرامية من حركة الممثّل وإيقاع الصّوت وحركة الأفكار، ويأتي إيقاع الحركة العامّة للفيلم السّينمائيّ من العلاقة بين اللّقطات، ومن تناغم الصّور المتتالية أو تصادمها، ومن مدّة كلّ واحدة منها، وإنّه من الضّروري دراسة كلّ صورة حسب اللّقطة والزّاوية والحركات التّي صنعت بها. فالصّور متحرّكة، وهي في علاقة ببعضها بعضًا، ويتمّ التّوليف بينها من خلال تتابع زمنيّ خاصّ ووفقًا لسيناريو محدّد سلفا. وفي زمن السّينما الصّامتة، كان الإيقاع السّرديّ مرتبطا بالمونتاج. وأمّا بالنّسبة إلى السّينما النّاطقة، فقد ارتبط الإيقاع بحركة اللّقطة الدّاخلية وبناء الحدث.

ولقد نشأ الإيقاع في السّينما بفضل المونتاج من خلال تحديد مدّة اللّقطات وحركتها وأنماط الانتقالات المستخدمة بين المَشاهد، والمونتاج هو "عمليّة تركيب خلّاق لجزئيّات الفيلم، من حيث تكوين الإطار والمعاني والأحاسيس والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنّيّة للفيلم" (الزغبي، 2010) (13). وهو يرتبط ارتباطا وثيقا مع فكرة الحركة، إذ أنّ الحركة "ستنشأ بالتّأكيد في حال جمع لقطتين، وبما أنّ المُخرج يُرَكِّز في اللّقطة على الحركة وليس على الثّبات، فإنّه سيأخذ بعين الاعتبار عندما سيقوم بلصق لقطتين، الحركة في شكليها الاثنين: الحركة الموجودة في اللّقطة نفسها والحركة النّاتجة عن جمع اللّقطات" (روم، 1981) (14). ويُعتبر المونتاج أساس الفنّ السّينمائيّ، وهو المرحلة النّهائيّة من انجاز الفيلم، وهو يعطي الفيلم قيمة دراميّة وتعبيريّة من خلال تحديد مدّة وتوازن اللّقطات والمقاطع المُصوّرة ومن خلال خلق الانسجام الأخير عبر الإيقاع.

ويكون الإيقـــــاع في السّينما ذا شقّين: الإيقــــاع الخارجيّ (Rythme extérieur) وهو تنظيم اللّقطات وفقًا للعمل الدّرامي حيث أنّ طول اللّقطات يحدّد الإيقــــاع الخارجيّ، ولكن يجب أن يكون للفيلم أيضا إيقـــــــاعه الدّاخليّ (Rythme intérieur)، وهو الإيقاع الذّي يتمّ تحديده من خلال الحركة داخل الكادر أو الإطار. وهناك العديد من أنواع الحركة المصاحبة للصّورة في الفيلم السّينمائيّ، نذكر منها مثلا الحركة البطيئة والحركة السّريعة أو المتسارعة والحركة الإيقاعيّة (Mouvement rythmique) التّي يتمّ تجسيدها من خلال التّحكّم الخاصّ في الصّوت أو الموسيقى، ويكون الهدف من هذه الحركة هو "التّوليد والإيحاء بوجود الحركة على المستوى الطّبيعيّ الفيزيقيّ، وعلى المستوى النّفسيّ أيضا. إنّ ممثّلا قد يبدي انشغالا بموضوع معيّن ومتابعة له، فتتسارع حركته الجسميّة وتتسارع معها حركة الموسيقى فتبطؤ حركته فتبطؤ الموسيقى أو يسرع إيقاع الصّوت الذّي يتحدّث به ويبطئ، كذلك قد يسرع المغنّي من غنائه ويبطئ فيتسارع الإيقاع الموسيقيّ ويبطئ وفقا له أو العكس. هنا تحدث هذه الحركة الإيقاعيّة" (عبد الحميد، 2005) (15).



ويُعتبر "سيرغي م. أيزنشتاين" (Sergei M. Eisenstein) أوّل من استعمل مصطلح المونتـــاج الإيقــــاعيّ وذلك لوصف "أساليب التّوليف المستخدمة في أفلامه. ويعتبر تتابع الخطوات في مدينة أوديسا في فيلمه «المدمّرة بوتمكين» تتابعا يمزج بين الإيقاعات الخارجيّة والدّاخليّة، وذلك من خلال مونتاج يعمل على إحداث تأثير قويّ" (عبد الحميد، 2005) (16). ونستطيع القول أنّ جميع عناصر الفيلم تساهم في خلق الإيقاع السّينمائيّ، وهذه العناصر يُمكن تصنيفها كما يلي:

- عناصر بصريّة وتشتمل على اللّقطة والمشهد والمقاطع المُصوّرة، فالإيقاع داخل كلّ لقطة يكون حسب سرعة حركة الأشياء أو الشّخصيّات أو حركات الكاميرا، ويعطي تتابع الإيقاع في المقاطع

المُصوّرة حركة متنوّعة ومتوازنة وفقا لقواعد صناعة الدّراما. وتجدر الإشارة إلى أنّ الإيقاعات المختلفة تخضع لتأثير متبادل، فالمقطع المصوّر الأقصر يُسرع إيقاع المقطع المصوّر الذّي يسبقه والعكس صحيح.

- ❖ عناصر صوتيّة وتشتمل على الضّوضاء والكلمات والموسيقى والصّمت، وهذه العناصر تساهم في إيقاع الفيلم من خلال تعزيز تأثيرها في المُشاهد أو تكثيفها.

ويمرّ الإيقاع السّينمائيّ بعدّة مراحل من صناعة الفيلم، وهي:

- ❖ مرحلة السّيناريو.
- ❖ مرحلة كتابة النّصّ الإخراجيّة.
- ❖ مرحلة التّصوير.
- ❖ مرحلة المونتاج.
- ❖ مرحلة الميكساج ووضع الموسيقى والمؤثّرات.



فالإيقاع السّينمائيّ يتشكّل إذن انطلاقا من كتابة السّيناريو وصولا إلى مرحلة الميكساج ووضع الموسيقى والمؤثّرات، وهذه المرحلة الأخيرة لها دور حاسم في ضبط إيقاع الفيلم النّهائيّ. ويتميّز الفيلم السّينمائيّ بتعدّد إيقاعاته التّي نبيّنها على النّحو التّالي:

- ❖ إيقاع اللّقطات: يتمّ إنشاء إيقاع اللّقطات عن طريق تكرار الصّور، وغالبا ما تكون ذات فترات متشابهة، وهي تحتوي على نفس العناصر مع حركات الكاميرا وزوايا التّصوير المماثلة.
- ❖ إيقاع حركة الممثّلين: تشكّل العلاقات المتزامنة بين الكلام والحركة واحدة من أكثر الإيقاعات المهمّة في العروض المسرحيّة والسّينمائيّة.
- ❖ إيقاع أصوات الممثّلين كلّ قراءة نصّ لها إيقاع مختلف، وكلّ صوت من جانبه يستخدم إيقاعا خاصّا به، فالإيقاع ينشأ في المقام الأوّل على تناوب الأصوات والفواصل.
- ❖ إيقاع الموسيقى والمؤثّرات: تساعد الموسيقى على الانتقال السّلس بين النّصوص وبين اللّقطات.

2-الموسيقى في السّينما:

لا مندوحة أنّ موسيقى الأفلام أو الموسيقى التّصويريّة فرضت نفسها منذ البواكير الأولى لاختراع السّينما على يديْ الأخوين الفرنسيّين "لوميار" (Lumière) سنة (1895)، وكان لآلة "السّيناتوغراف"

(Cinématographe) الدّور المهمّ في خلق كلّ مُمْكنات التّصوير والإخراج السّينمائيّ. وبفضل اختراع هذه الآلة العجيبة، برزت تجارب إبداعيّة جديدة في السّينما العالميّة والعربيّة وتطوّرت وذلك حسب ثقافة وخيال المبدعين.

وفي زمن السّينما الصّامتة، كان عازف البيانو نجده أثناء عرض الشّريط السّينمائيّ يرتجل ويبتكر الموسيقى المناسبة للمشهد حسب ما تفرضه عليه الحركة والتوتّر الدّرامي مع إيقاع الصّور وقوّة تواترها، فيصبح هذا العازف مطالبا بالاجتهاد والبحث العميقين عن الموسيقى التّي تتناسب مع جميع المواقف السّينمائيّة، بحيث كانت "الموسيقى المرحة تُعزف خلال المَشاهد المرحة والموسيقى الحزينة تُعزف خلال المَشاهد الحزينة " (فولتون، 1958) (17).

وأمّا بالنّسبة إلى السّينما النّاطقة، فقد أصبحت الموسيقى تقوم بدور وظيفيّ، فلا يقتصر دورها على "تجسيد الخلفيّة للكلمة الملفوظة ولدراميّة الحدث " (ليسا، 1997) (18)، وإنّما يمتدّ إلى التّعبير عن الأعماق النّفسيّة للبطل أو للشّخصيّة الرّئيسيّة، كما أنّ الموسيقى "في الفيلم النّاطق تتناول المهام الدّراميّة الهامّة متوغّلة في أعماق الفيلم" (ليسا، 1997) (19). وهي أيضا تدفع "بالحركة إلى الأمام وتزيدها قوّة وتأثيرا، وتصل بين أجزاء الحوار وتكون رباطا بين الأفكار" (الفرجاني، د.ت) (20).


صفحة [146]

فالموسيقى التّصويريّة تتسلّل بالتّالي إلى أذن المُشاهد دون أن يلاحظها، وهي تُسهّل أداء الممثّلين وتعطي معنًى أكبر للمشهد الدّراميّ الذّي يريد أن يعبّر عنه الممثّل أو المُخرج السّينمائيّ. وكثيرا ما ساهمت هذه الموسيقى في "دعم المَشاهد الشّاعريّة وتقوية تأثيرها العاطفيّ على المُشاهد، فعن طريق الامتزاج البارع بين الصّورة والصّوت نحصل على مزيج عميق التّأثير وفريد بين كلّ الفنون يُمْكنه أن يُسهم بفاعليّة في بناء الشّريط وأن يضفي عليه الجوّ المناسب والكيان الدّراميّ والتّأثير الشّاعريّ" (الفرجاني، د.ت) (21). ويذهب بعض الباحثين إلى أنّ موسيقى الأفلام تمنح للسّينما نوعا من السّلطة لا يُمْكن لغيرها أن تمنحها إليها، وهي بعيدة كلّ البعد عن الإضرار أو الانتقاص من مكانة الصّورة، بل هي عكس ذلك تماما، إنّها تخلق جوّا دراميّا أو عاطفيّا أو كوميديّا ينسجم معها ولا يُشذّ عنها. ويقول "جيل مواليك" (Gilles Mouellic) في هذا الصّدد: "لا تكون الموسيقى إلاّ عنصرا من بين عناصر أخرى من هندسة الفيلم المعقّدة، وهي لا تكتسب أهمّيتها من ذاتها مباشرة، وإنّما من طريقة توظيفها جماليّا ونوعيّا داخل المكوّنات الأخرى ووظائفها" (خليل، 2008) (22). كما أنّ لها وظيفة نفسيّة عميقة، فهي تغوص في أعماق الإنسان دون أن يشعر أحيانا وتجبره على القيام بردّ فعل تلقائيّ.

3- الانسجام الإيقاعيّ للمقروء والمرئيّ والمسموع في الجينيريك السّينمائيّ:

إنّ الجينيريك السّينمائيّ يصهر فنونا متعدّدة ويجمعها، فهو يوظّف الإيقاع المرئيّ والإيقاع السّمعيّ والإيقاع الحركيّ في حيّز زمنيّ محدود قد لا يتجاوز دقائق معدودة قبل الانطلاق الفعليّ لأحداث الفيلم، وهو يتموقع في تلك العلاقة المعقّدة والمُركّبة بين المقروء والمرئيّ والمسموع. ولكن قبل أن ندرس هذا الانسجام الإيقاعيّ والتّداخل بين ما هو مقروء وما هو مرئيّ وما هو مسموع في فضاء الجينيريك، يستوجب منّا أن نقف على مفهوم الجينيريك ووظائفه في الفيلم السّينمائيّ.

3-1- في مفهوم الجينيريك:

الجينيريك وترجمته باللّغة الفرنسيّة (générique) هو جزء من الأعمال التّليفزيونيّة والإذاعيّة والأفلام بمختلف أنواعها، وهو ينقسم إلى قسمين متفاوتين: الجينيريك الافتتاحيّ والجينيريك الختاميّ، وعادة ما يُعرض فيهما وبحسب ترتيب منسّق ومنتظم ويخضع لاعتبارات فنّيّة واستشهاريّة وتسويقيّة، أسماء كلّ العاملين في إنجاز الفيلم واختصاصهم (أسماء الممثّلين والمُخرج والمنتج وكاتب السّيناريو والمؤلّف الموسيقيّ وتقنيّ الصّوت ومهندس الدّيكور ومُرَكِّب الفيلم ومختلف المساعدين ...).


صفحة [147]

ويُعتبر الجينيريك "وجه الفيلم السّينمائيّ" لأنّه يحتلّ الحيّز المرئيّ الأوّل والحيّز السّمعيّ المباشر فيه، وهو بالأساس "قطعة من الفيلم تتنزّل في الأغلب وبصورة متراصّة في الموقع التّأسيسيّ (الافتتاح) وأحيانا في الموقع الأخير، وفي جميع الأحوال، فإنّ الجينيريك يتنزّل في البدء وفي أوّل الفيلم. فهو يؤطّر الفيلم، وهو إذن من خلال موقعه الحدوديّ يجعله مـــــا يسمّيه "جيــــــرار جينيت" (Gerard Genette) عتبة من عتبــــــات الفيـــلم" (DEWOLF, 1995) (23). ولأجل ذلك اتّضحت الأهمّية الفنّية والإخراجيّة والجماليّة للجينيريك، وهو ما جعل عديد المُخرجين يمنحـــون لموسيقى الجينيريك أهمّية مضـــاعفة، إذ أنّ في "بعض الأفـــلام يكـــون الجينيريك هو الجزء الوحيد المُصــــاحب بالموسيقى" (DEWOLF, 1995) (24)، وتُعتبر هذه الموسيقى جزءا من بنية الموسيقى التّصويريّة في الفيلم السّينمائيّ، وهي التّي ستمهّد للمُشاهد معرفة نوع الفيلم إن كان بوليسيّا أو عاطفيّا أو رومنسيّا...، كما أنّها ستمكّنه من معرفة نوعيّة الموسيقى التّصويريّة التّي ستألفها أذناه على امتداد الفيلم السّينمائيّ.

فلم يَعُد الجينيريك إذن مجرّد عرض للأسماء المساهمة في إنجاز الفيلم، بل إنّه قد أصبح مقدّمة حقيقيّة للفيلم، وهو تهيئة نفسيّة/عرفانيّة للمُشاهد، وهو أيضا فيلم صغير مختزل يحمل إشارات إلى الفيلم الأكبر، إذ أنّه

"يدعو السّامع إلى الدّخول في أجواء الفيلم من خلال ربط علاقة مع العناصر السّيناتوغرافيّة والتّي ستتجلّى فيا بعد على امتداد الشّريط" (FORTIN, 2005) (25). وقد أضحى الجينيريك خطابا فنّيّا وجماليّا يجمع فنونا عديدة، وهو يطرح "قضايا معقّدة: المقروء والمرئيّ والمسموع (livisaudible) بمعنى أنّه يُلزم المُشاهد بأن يستقبل بصورة متزامنة المقروء والمرئيّ والمسموع، (...) وهو أيضا فضاء تلتقي فيه مختلف الأنظمة السّيميائيّة" (DEWOLF, 1995) (26).

3-2-المقروء وإيقاعه في الجينيريك السّينمائيّ:

يُعدّ المقروء جزءا لا يتجزّأ من بنية الجينيريك السّينمائيّ، وهو يتمثّل في نصّ مكتوب مصاحب للصّور الأولى التّي تشكّل المدخل الأوّليّ في عمليّة تلقّي الفيلم، فهو يُقدّم معلومات ومعطيات عن الفيلم، ويُقدّم أيضا مهمّة أخرى وهي العبور بالمُشاهد من عالم الواقع والحقيقة إلى عالم الخيال، فأسماء الشّخصيّات الواردة في الجينيريك كلّها حقيقيّة ولكنّها ستحمل أثناء الفيلم أسماء أخرى والتّي بدورها ستتقمّص أدوارا أخرى.







مقطع من الجينيريك الافتتاحيّ للفيلم الفرنسيّ "L'Artiste" الذّي يبرز أسماء الممثّلين وصورهم أثناء الفيلم

مقطع من الجينيريك الختاميّ للفيلم التّونسيّ "يا سلطان المدينة" الذّي يبرز أسماء الممثّلين الحقيقيّة وأسمائهم التّي تقمّصوها في الفيلم

ويُعتبر عنوان الفيلم السّينمائيّ "معلّقة الفيلم، وهو الإشارة الكتابيّة الوحيدة شبه الثّابتة للفيلم منذ نشأته في السّينما، ويحمل صفة المُعلن عن العمل الفنّيّ (...) وهو موضوع شبه نصيّ يلعب دورًا مُهمّا في مقطع التّواصل (الجينيريك) بين الفيلم والمتفرّج" (DEWOLF, 1995) (27)، فيحرص أغلب المُخرجين السّينمائيّين

أو مصمّمي الجينيريك على إبرازه بخطوط جليّة كما هو واضح في العديد من الأفلام العربيّة الّتي تكون فيها كتابة العنوان استجابة لحاجات جماليّة تخاطب العين والفهم في الآن نفسه. ولكن على المستويين اللّسانيّ والسّيميائيّ، فإنّ العنوان في الفيلم ينضوي ضمن سنن اللّغة، وهو بمثابة اسم علم للفيلم، وهو يقدّم الفيلم من الخارج إذ أنّ له وظائف متعدّدة كالوظيفة الإشهاريّة والوظيفة المرجعيّة والوظيفة الوصفيّة.

وفي السّينما العربيّة، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ عنوان الفيلم يتّخذ صيغا لغويّة متعدّدة، فيُمْكن أن يكون في مركّبات إسميّة مثل الفيلم المصريّ "أمير البحار" للمُخرج "وائل إحسان" والفيلم التّونسيّ "ريح السّدّ" للمُخرج "النّوري بوزيد"، أو اسم عَلم مثل الفيلم المصريّ "حليم" للمُخرج "شريف عرفة" والفيلم التّونسيّ "عزيزة" للمُخرج "عبد اللّطيف بن عمّار"، أو أن يكون جملة بالعربيّة الفصحى مثل الفيلم المصريّ "في بيتنا رجل" للمُخرج "هنري بركات"، أو أن يكون جملة مستوحاة من الأمثلة الشّعبيّة والملفوظات الشّعبيّة العامّة مثل الفيلم التّونسيّ "فَرْدَة وِلْقَاتْ أُخْتها" للمُخرج "علي منصور". وفي كلّ الأحوال، فإنّ العنوان له إشارة واضحة إلى مسار للقراءة وهو بحسب عبارة "نيكول دي مورق" (Nicole De Mourgues) "مفتاح تأويليّ" (Une clé interprétative) يُقحم المُشاهد في عالم المقروء والمرئيّ والمسموع في السّينما.



إنّ المقروء في الجينيريك الافتتاحيّ أو الختاميّ للفيلم السّينمائيّ، يُمكن أن يكون مترجما، وذلك من خلال ترجمة الحوار الدّراميّ للممثّلين أو من خلال وجود مؤشّرات مقروءة مترجمة تساعد المُشاهد على تنزيل الفيلم في سياقه التّاريخيّ أو في مقامه الثّقافيّ الّذي ينتسب إليه. وهذه التّرجمة تُخاطب الجمهور والمتلقّي الأجنبيّ، فالعديد من شركات الانتاج تطمح في تسويق أفلامها في البلدان الأجنبيّة الأخرى، وتطمح كذلك في المشاركة في فعاليّات ومهرجانات سينمائيّة عالميّة، لذلك تصبح التّرجمة ضروريّة لتمكين الأجانب من فهم مقاصد الفيلم السّينمائيّ. وفي حالة القارئ الّذي يجيد اللّغتين العربيّة والفرنسيّة معا مثلا، فإنّ ذلك يزيد من تعميق النّشاط الذّهنيّ لديه، فقراءة المكتوب على الشّاشة تعرض على العين حركة أفقيّة من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار، كما أنّ ظهور الكلمات مكتوبة فوق صور متحرّكة تجعل العين أمام امتحان صعب، أي بين قراءة النّصّ وقراءة الصّورة، وينجم عن ذلك تداخلا بصريّا لدى مُشاهد الفيلم ويُعرّض العين لسلسلة من الصّدمات البصريّة.





مقطع من الجينيريك الافتتاحيّ للفيلم التّونسيّ "ريح السّد" الذّي يبرز العنوان بخطّ واضح وجليّ ويبرز كذلك التّرجمة

وعندما يكون الجينيريك السّينمائيّ غنائيّا، يتولّد عن ذلك نصّان، نصّ مقروء ونصّ مسموع، أي أنّ المُشاهد يقرأ النّصّ المكتوب ويسمع نصّ الأغنية في ذات الحين، ويفضي ذلك إلى تداخل بصريّ وتداخل سمعيّ لديه بما يُعرّض العين والأذن لمتواليات من الصّدمات البصريّة والسّمعيّة.

3-3-المرئيّ وإيقاعه في الجينيريك السّينمائيّ:

للمرئيّ منزلة محوريّة في السّينما بوجه عامّ وفي الجينيريك بوجه خاصّ، وذلك باعتبار أنّ الخطاب السّينمائيّ قائم بالأساس على الصّورة، وهذه الصّورة "تنهض بالأساس على استثمار مجمل الوسائط والإمكانيّات التّعبيريّة المرئيّ منها والذّهنيّ، المحسوس والمجرّد، الواقعيّ والتّخييليّ" (ماجدولين، 2006) (28).

إنّ المرئيّ في الجينيريك السّينمائيّ يُمكن أن يكون بصيغ مختلفة وعديدة، وهذا يرجع إلى الفكر الإبداعيّ لمُصمّم الجينيريك الذّي يستعين في ذلك بالحاسوب وبالعديد من البرمجيّات الالكترونيّة لتصميم جينيريك يليق بهذا الفيلم أو ذاك، فلكلّ فيلم سينمائيّ جينيريكه الخاصّ به. ومن بين أهمّ مصمّمي الجينيريك نذكر "ساول باص" (Saül Bass) الذّي بدأ حياته بتصميم اللاّفتات الإشهاريّة ثمّ تحوّل إلى تصميم الجينيريك، وقد أرسى العديد من التّقنيّات والقواعد والأفكار حول تصميم الجينيريك، وبفضله أصبح الجينيريك أساسيّا لا يُمكن الاستغناء عنه في أيّ فيلم سينمائيّ.



ومن بين أهمّ الصّيغ المستعملة للجانب المرئيّ في تصميم الجينيريك السّينمائيّ نذكر منها:

- ❖ استعمال العديد من المؤثّرات البصريّة طوال عرض الجينيريك.
- ❖ التّركيز على الإطار المكانيّ الذّي ستدور فيه أحداث الفيلم.
- ❖ عرض أهمّ الأحداث المصوّرة في الفيلم.
- ❖ تزامن بداية أحداث الفيلم مع بداية الجينيريك الافتتاحيّ.
- ❖ تزامن نهاية أحداث الفيلم مع بداية الجينيريك الختاميّ.
- ❖ يُمكن أن يسبق الجينيريك الافتتاحيّ بعض اللّقطات والأحداث المصوّرة.
- ❖ عرض صور ثابتة للممثّلين.
- ❖ استعمال خلفيّة سوداء ويكون النّصّ المقروء باللّون الأبيض.
- ❖ استعمال خلفيّات بألوان مختلفة.

❖ عرض أخطاء التّصوير واللّقطات المضحكة ويكون ذلك خاصّة في الجينيريك الختاميّ.



مقطع من الجينيريك الافتتاحيّ لفيلم "الرّسالة" الذي يبرز تزامن بداية أحداث الفيلم مع بداية الجينيريك

مع التّركيز على الإطار المكانيّ الذي ستدور فيه أحداث الفيلم



مقطع من الجينيريك الافتتاحيّ للفيلم المصريّ "المصير" الذي يبرز استعمال خلفيّة سوداء ويكون النّصّ المقروء باللّون الأبيض





مقطع من الجينيريك الختاميّ للفيلم المصريّ "أبو العربي وصل" الذي يبرز أخطاء التّصوير واللّقطات المضحكة

3-4-المسموع وإيقاعه في الجينيريك السّينمائيّ:

يتكوّن المسموع أساسا من موسيقى الجينيريك التي يتمّ تأليفها خصّيصًا للفيلم السّينمائيّ الواحد دون غيره، وذلك بعد معايشة المؤلّف الموسيقيّ لدراما الفيلم ولأحداثه الفنّيّة، ويُعتبر هذا المؤلّف أوّل مُشاهد للفيلم السّينمائي وأوّل قارئ له وهو لا يزال في طور السّيناريو، كما أنّه يُعتبر مشاركا في كتابة السّيناريو باعتبار أنّ ما يُقدّمه لغة تحمل معان عديدة يتوصّل إليها المُشاهد أثناء عرض الفيلم. فموسيقى الجينيريك الافتتاحيّ تعدّ تمهيدا سمعيّا وجماليّا حاملا للدّلالة في التّعبير عن الفيلم السّينمائيّ من حيث نوعيته وجنسه ونمطه، ولأجل ذلك، فإنّها تُعدّ شبكة من الدّوال المقترنة بدورها مع دلالات يُمكن أن تستثير وعي المتقبّل للصّوت والصّورة على حدّ سواء، وإنّ هذا البعد الدّلاليّ يُمكن أن يوحّد بين ما هو مقروء ومرئيّ ومسموع.

فالمسموع في الجينيريك السّينمائيّ لم تعد له أيّة دلالة "خارج إطار الصّورة، وهو ما يفسّر الارتباط الوثيق ما بين السّينما والموسيقى. لقد توحّد الجهاز المرئيّ بالجهاز السّمعيّ، الأمر الذّي مثّل إنجازا تقنيّا، جماليّا وفلسفيّا

بالنّسبة للسّينما. (...) إنّ هذه الثّورة الرّقميّة بسطت تأثيرها في الآن نفسه على الصّورة والصّوت والنّصّ، ليتوحّد بذلك المهندس والباحث والكاتب والفنّان التّقنيّ ضمن نظام مشترك" (الزغبي، 2010) (29). ولم تعد الموسيقى في الجينيريك ديكورا سمعيّا، أي أنّها لا تكتفي بتقديم الفيلم فقط، وإنّما بإبلاغ الرّسالة الفكريّة والإيديولوجيّة التّي يسعى المُخرج تبليغها لعشّاق السّينما.

ففي الأفلام العالميّة، استطاعت موسيقى الجينيريك تَجييشَ المشاعر وتحريكها في اتّجاهات إيديولوجيّة أكثر صرامة أي أنّ لها تأثير تحريضيّ شديد على الجمهور مثل الموسيقى التّي وضعها "أدموند مــــــايسل" (Edmund Meisel) لشــريــط "المدرّعة بُوتمكيـــــن" (Le Cuirassé Potemkine) للمُخرج الرّوسيّ "سيرغي م. أيزنشتاين"، وكان أن عمدت بعض الدّول الأوروبيّة إلى بثّ هذا الشّريط صامتا دون تلك الموسيقى، كما تمّ منع عرض الفيلم في بعض الدّول الأوربيّة والعالميّة مثل: فرنسا وألمانيا واليابان خوفا من قيام الثّورات المضادّة للقادة بهذه الدّول. كما أنّ موسيقى الجينيريك تستطيع أيضا أن تُدخل المُشاهد في جوّ الفيلم من خلال ربط علاقة مع العناصر السّينماتزغرافيّة، فالموسيقى التّي وضعها "موريس جار" لفيلم "الرّسالة" تُشيع جوّا من الرّوحانيّات المصحوب بنفس ملحميّ وانتصاريّ تقترن به الرّسالة المحمّديّة. أمّا في حيّز السّينما المصريّة، فقد كانت موسيقى الجينيريك لفيلم "المصير" للمُخرج "يوسف شاهين" تستعيد أجواء الموشّحات الأندلسيّة الأصيلة بما فيها من إحساس بمتعة البصر والاحتفاء باللّذّة والإحساس الغامر بنكهة الحياة وبهجتها. وبالنّسبة إلى الأفلام التّونسيّة، فإنّ موسيقى الجينيريك لفيلم "عصفور السّطح/الحلفاوين" الذّي أخرجه "فريد بوغدير" سنة (1990)، تستعيد الجوّ الشّعبي الذّي تتنزّل فيه أحداث الفيلم (المدينة العتيقة)، وهي بهذا المعنى تساهم في "تَبيئة" (spatialisation) الشّريط في مجاله البصريّ والثّقافيّ المحلّيّ، أي أنّها تشير إلى التّبادل الدّلاليّ ما بين الموسيقى والمكان، فالأجواء الشّعبيّة والتّراثيّة لهذه المدينة قد أوحت للمؤلّف الموسيقيّ نمطا موسيقيّا معيّنا، وهو ما جعل الفيلم يخدم قيم وأفكار الأصالة والمحلّيّة التّي تحاول السّينما التّعبير عنها ضمن لغة فنّية خاصّة بها وليست مستعارة من بيئات أخرى.



إنّ موسيقى الجينيريك يُمكن أن تكون معزوفة مثل المعزوفة التّي وضعها باقتدار كبير "موريـــــس جار" لجينيريك فيلم "الرّسالة"، أو أغنية مثل الأغنية التّي وضعها الموسيقار العبقريّ "عمّار الشّريعي" لجينيريك الفيلم المصريّ "كتيبة الإعدام". وغالبا ما تكون موسيقى الجينيريك الافتتاحيّ مختلفة عن موسيقى الجينيريك الختاميّ، إذ أنّ بداية الفيلم شيء ما ونهاية شيء آخر، ممّا يستوجب وضع لحن مغاير لموسيقى الجينيريك

الختاميّ، مثلما فعل المؤلّف الموسيقيّ "أنور براهم" في الفيلم التّونسيّ "عصفور السّطح/الحلفاوين"، فقد اختار أن تكون موسيقى الجينيريك الافتتاحيّ معزوفة وموسيقى الجينيريك الختاميّ أغنية.

ويُمكن أن تتداخل مع موسيقى الجينيريك بعض المؤثّرات الصّوتية الطّبيعيّة أو غير الطّبيعيّة، وهي عديدة ومتنوّعة مثل: صوت الرّعد أو إصدار انفجار أو ضوضاء المدينة أو صفير القطار أو صوت عَدْو الحصان وصوت الرّاديو وما إلى ذلك، كما يُمكن لها أيضا أن تتداخل مع الحوار الدّرامي للشّخصيّات، وهذا التّداخل يُعطي قيمة مضافة للجينيريك ويُضاعف من انتباه المُشاهد، وربّما يُدخل الجينيريك ضمن أحداث الفيلم. ونذكر على سبيل المثال:

- أفلام "الوسترن" (Western) الأمريكيّة: فإنّ صوت القطار وقرقعة السّكك الحديديّة في موسيقى الجينيريك، هو إيذان بدخول الأرض الأمريكيّة إلى عالم الحداثة والتّاريخ بعد أن كانت في عالم التّوحّش واللاّتاريخ.

- الفيلم التّونسيّ "يا سلطان المدينة" للمُخرج "المنصف ذويب": فقد أُضِيفَت لموسيقى الجينيريك الافتتاحيّ عدّة أصوات، نذكر من بينها صوت سير العربة وصوت مطرقة الحدّاد، وهذا الصّوت الأخير فيه إشارة واضحة إلى أنّ المدينة العتيقة هي فضاء للحرفيّين الذّين لا نجدهم في الفضاء الرّيفيّ. كما تمّت إضافة صوت الرّاديو، وهذا الصّوت فيه إشارة واضحة إلى مكانة الرّاديو في المجتمع إذ أنّ عموم التّونسيّين يعتبرونه الصّديق المؤنس ومن خلاله يتمّ متابعة المنوّعات الإذاعيّة والتّعرف على آخر الأخبار الوطنيّة والعالميّة إضافة إلى الاستمتاع بالأغاني المبثوثة.



الخاتمة

لقد ثبت لدينا بعد الخوض في مسألة الإيقاع في الفنون السّمعيّة والبصريّة من خلال الجينيريك السّينمائيّ، أنّ الإيقاع يُمكنه أن يؤالف بين تلك الفنون وذلك بالاعتماد على نظريّة "نيكــول دي مورق" الموسومة بــ "ليفيزوديبل" (livisaudible)، وهي نظريّة ثلاثيّة الأبعاد تُلزم المُشاهد بأن يستقبل بصورة متزامنة وسيط النّصّ (المقروء) ووسيط الصّورة (المرئيّ) ووسيط الصّوت (المسموع)، فهذه الوسائط الأساسيّة الثّلاثة تلتقي في حيّز من الفيلم وهو الجينيريك من أجل أن يكون الانسجام الإيقاعيّ القائم بينها انسجاما وظيفيّا يساعد على حسن تلقّي الفيلم من قبل المُشاهد، ومن أجل تعميق المشهد السّينمائيّ وإكسابه جماليّة جديدة أو مضافة. فإنّ كلّ جينيريك هو بالضّرورة جينيريك متكلّم، لأنّه يهب المُشاهد كمّا من المعلومات عن الفيلم، وهو يقدّم وظيفة إخباريّة لا غنى عنها في الشّريط السّينمائيّ ويستمدّ هويّته من تلك العلاقة التّرابطيّة بين تلك الوسائط وبفضل الانسجام الإيقاعيّ بينها.

قائمة المراجع

DEWOLF, L. (1995). *Cinémas*, 292.

DEWOLF, L. (1995). *Cinémas*, 292.

DEWOLF, L. (1995). *Cinémas*, 292.

DEWOLF, L. (1995). Le générique de film. *Cinémas*, 292.

FORTIN, J. (2005). Chicoutimi: Université du Québec.

FORTIN, J. (2005). *Première ligne-Le générique d'ouverture.* Chicoutimi: Université du Québec.

PICHE, J. (2003). De la musique et des images. *Dircuic*, 48.

ابن المقفع, ع. ا .(1989) *آثار ابن المقفع* .بيروت: دار الكتب العلمية.

أرنست لندجرن. (1959). *فن الفيلم*. القاهرة: مؤسسة كمال مهدي للطباعة والنشر والتوزيع.

الأرموي, ص. ا .(1986) *كتاب الأدوار في الموسيقى* .القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الأسعد الزواري. (2014). *الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية* (الصفحات 9-11). صفاقس: مطبعة دار نهى للطباعة.

الأسعد الزواري. (2014). تقديم الكتاب. *الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية* (الصفحات 9-11). صفاقس: مطبعة دار نهى للطباعة.



الزغبي, س .(2010) .*جماليات السينما الناطقة نظرية وتقنية إنشاء الفيلم* .تونس: دار نقوش عربية.

السجلماسي, أ. م .(1980) .*المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع* .الرباط: دار المعرفة.

الفرجاني, م. ع) .د.ت .(تونس-ليبيا: الدار العربية للكتاب.

الفرجاني, م. ع) .د.ت .(*فن الشريط التّسجيلي* .تونس-ليبيا: الدار العربية للكتاب.

المقدود, م. ا .(2018) .الإيقاع عند العرب إدراكا وإجراء. *Revue Ibla*, 63-114 .

الهيشري, ر .(2022) .*مشهديّة الموسيقى والصّورة* .تونس: دار سحر للنشر.

خليل, ا .(2008) .*من مدونة السينما التونسية-رؤى وتحاليل* .تونس: مطبعة سمباكت.

سمير الزغبي. (2010). تونس: دار نقوش عربية.

شرف الدين ماجدولين. (2006). *الصورة السردية في الرواية..القصة..السينما .قراءة في التجليات النصية*. القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع.

عبد الحميد, ش .(2005) .الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

عبد الحميد, ش .(2005) .*عصر الصورة - السلبيات والإيجابيات* .الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

علوي الهاشمي. (2006). *فلسفة الإيقاع في الشعر العربي*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

فولتون, أ .(1958) .*السينما آلة وفن، تطور فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى عصر التلفيزيون* .القاهرة: مكتبة مصر.

ليسا, ص .(1997) .دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

ليسا, ص .(1997) .*جماليات موسيقى الأفلام* .دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

ميخائيل روم. (1981). *أحاديث حول الإخراج السّينمائي*. بيروت: دار الفارابي.

الإيقاع والحركة الدراميّة في مسلسل يوسف الصدّيق

Rhythm and Dramatic Movement in Yousef Siddiq Series

بـ روضة مبروكي R. Raoudha Mabrouki

المعهد العالي للموسيقى -جامعة تونس-الجمهورية التونسية

Higher Institute of Musicology of Tunis-University of Tunis-Tunisia

rawdhabinmouhamed@yahoo.com

الاستلام: 2022/05/06 التّحكيم: 16-2022/06/18 النّشر: 20-08-2022

الملـخّـص

إنّ أهمية كل فن تتحدد من خلال ما يطرحه من أفكار وقضايا وقيم. لا يمكن لأي ظاهرة فنية سمعية بصرية أن تحظى بمستوى عال في طرحها وتناولها لقضية ما إلا إذا اعتمدت على تقنيات وأساليب علمية يتكامل فيها العنصر المسموع مع العنصر المرئي هذا ما يضفي عليها بعدا جماليا فترسخ في ذهن المتلقي. شكل الإيقاع حركة رئيسية في الفنون السمعية البصرية خاصة منها السينما فكان المحرك للأحداث وكشف عن تحركات الشخصيات. هذا ما تبيناه من خلال تحليل الموسيقى التصويرية في مسلسل يوسف الصديق.

الكلمات المفتاحيّة

الإيقاع، الحركة، المشهدية الدراميّة



ABSTRACT

The importance of any art is defined through its ideas, concerns, and values. And any visual and audible phenomenon cannot be presented in a higher level unless it relies on scientific techniques and ways in which the audible element is combined with the visual one.

This what adds a touch of beauty that cannot be forgotten. The form of rhythm is a principal movement in the audible and visual arts especially the cinema. It was the engine events and the depiction of characters movement, this what eve noticed from the soundtrack of the series of Youssef Assiddik.

KEY WORDS

Rhythm, movement, dramatic scenery

المقدمة

إنّ المتطلع في طبيعة الكون وظواهره لا يخفى عليه أن يلاحظ أن الايقاع يعدّ بمثابة مبدأ أزلي في هذه الحياة، إذ أنّ كل ما يدور حولنا يرتكز أساس على الايقاع، و يتجلى ذلك في عدة ومجالات لحركة الكواكب مرتبطة بنسق إيقاعي معين تسير عليه من كذلك عملية تعاقب الليل والنهار الفصول وأيام الأسبوع إنّ كلّ هذه الظواهر هي بمثابة دليل قطعي على تأصل مبدأ الايقاع في الطبيعة حتى أنه يسبق الوجود الانساني.

ارتبطت الموسيقى عموما والإيقاع بصفة خاصة بالسينما ارتباطا وثيقا، فنسجت فيه علاقات متينة بين النص الموسيقي والنص السينمائي والصورة، لتكشف عن ثراء مخزونها التعبيري والقدرة على انتاج معرفي يحوم حول أسئلة الذات والاحساس بالزمان والمكان. ويكون الإيقاع فيها بمثابة المحرك لعجلة الأحداث الدرامية (garfi, 1986/2011). سوف نتناول في هذا البحث تحليل جينيريك البداية وبعض المشاهد من مسلسل يوسف الصدّيق متطلعين بذلك للكشف عن دور الايقاع في تحريك الأحداث وتسييرها في النص السينمائي.

وهنا لنا أن نستفهم عن أي دلالة يحملها الإيقاع؟ وإلى أي مدى ساهمت الموسيقى والإيقاع في التبليغ عن المشهديّة الدرامية؟



1-في مفهوم الإيقاع:

1-1.لغة:

حسب ما ورد في لسان العرب في ما يتعلق بالمادة المعجمية المتعلقة بجذر (و.ق.ع) ،الكثير من المعاني سوف نتبيّن البعض منها لإيجاد همزة الوصل بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي و منها " وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا أي سقط. ووقع المطر وهو شدة ضربه بالأرض أي نزل و مواقع الغيث مساقطة "|. ويقال " سمعت وقع المطر, وهو شدة ضربه بالأرض اذا وبل "

ومن بين معاني التوقيع في اللغة اصابة المطر وهو شدة ضربه في الأرض و اخطاؤه بعض . كما يقال "سمعت لحوافر الدواب وقعا ووقوعا". كما ورد أن "الايقاع من ايقاع اللحن و الغناء, وهو أن يوقع الالحان و بينهما". ومن خلال هذه التعاريف التي أوردناها, نتبين أن هناك قاسما مشتركا يربط بينهما وهو "الحركة". فالسقوط فيه حركة ونزول الأمطار فيه حركة ووقع الدواب فيه حركة (حميدة، 2014).

1-2.اصطلاحا

إننا لنجد أن كلمة إيقاع مستعملة كثير من المجلات على غرار المجال الموسيقي، اذ نجد الإيقاع في الطبيعة، الإيقاع البيولوجي إيقاع الحياة، إيقاع اللغة، إيقاع القصيدة، إيقاع الصورة أو اللوحة، إيقاع الشريط السينمائي...

إيقاع "هو تلك الظاهرة المعنوية التي تقوم على الحركة أساسا وعلى النظام والتناسب وتقوم في الصدور قبل تجسيمها بالحركة الصوتية أو البدنية وغيرها". أما الباحث محمود قطاط فيعرف الايقاع كما يلي (...) فهو من حيث جوهره وأصله مبدأ أزلي الهي يضمن استمرار حركة الظاهرات المادية بما يوفر لها من التوازن والتناسب والنظام والدوام. " (حميدة، 2014)

2- دور الخطاب الموسيقي في التبليغ عن الصورة والمشهد الدرامي في مسلسل "يوسف الصدّيق":

لا تقتصر الموسيقى حالياً على الغناء فقط وإنما شملت عدة مجالات أبرزها السينما حيث يعتبر بعض النقاد أن الموسيقى التصويرية التي تصاحب الأفلام تمثل فعلياً نصف الصورة على الرغم من أن عدداً كبيراً من المشاهدين لا يلقون بالاً للموسيقى التي تصاحب المشاهد خصوصاً إذا كانت من نوعية "الحركة" ولكن يبقى لهذه الموسيقى في النهاية حضورها وأهميتها وانعكاساتها على النفس بغض النظر عن مدى درجة الاهتمام بها. (عسل، 2012)



إنّ انسحاب الواقع داخل الأفلام السينمائية أعطى الموسيقى صبغة مهمة كجزء لا يتجزّأ من تركيبتها الفنية. وباعتبار أنّ الموسيقى تمثل انعكاساً للحالات النفسية المتعددة فبالتالي تعبر عن الانفعالات الشّعورية للمتلقي في المشاهد السينمائية وأيضاً تعكس الحالة النفسية للممثل.

في هذا الجزء من العمل سوف نحاول تحديد العلاقة بين الموسيقى المستعملة في المسلسل بمختلف تفاصيلها والمشهدية وبين الفعل الدرامي. إنّ مهمة التأليف الموسيقي للأفلام ليست بالأمر الهيّن كما يظن البعض وبحسب المؤلف الموسيقي البريطاني نيتين ساوهني فالأصوات والأنماط المستخدمة في الموسيقى التصويرية تختلف باختلاف سيناريو الفيلم لتعتمد على المشاعر والمواقف والشخصيات والتوجه العام للفيلم (الربيعات، 2015).

يقول نيتين ساوهني "أثناء تأليفه موسيقى لعمل ما سينمائي أو تلفزيوني يحاول الدخول في أفكار المخرج وآرائه وهو ما قد يكون صعباً أحياناً لأنه من الضروري أن تكون الموسيقى التصويرية في نمط توجه الفيلم نفسه بشكل تام فالموسيقى التصويرية تمثل قيمة مهمة جداً للفيلم حيث تتجسد مهمتها انطلاقا من الجنريك.

1.2-تحليل جينيريك مسلسل "يوسف الصدّيق":

ولعلّ جينريك البداية في مسلسل يوسف الصديق اكتسى حلّة غير معهودة حيث استهل بتلاوة الأربع آيات الأولى من سورة يوسف ثمّ تليها الموسيقى. الملفت للنظر أنّ الصور التي عرضت في الجنيريك على الرغم من أنها لم تكن لشخصيات فاعلة في المسلسل إلّا أنّها تفتح أمام الباحث باب الاستفهام والتأويل فتزامنها مع

الموسيقى لم يكن بصفة اعتباطيّة وذلك لما نلاحظه في تغير الصورة في كل مرّة على حسب تغيّر الموسيقى والنسق الإيقاعي وكأن بالموسيقى هي المحدد لحركة الصورة.

وبالرجوع إلى تلاوة الآيات فقد انقسم إلى ثلاثة أجزاء.تمثل الأول في تلاوة الآية الأولى من سورة يوسف التي وردت بقراءة جماعيّة. هذا ما ينبئ ربما عن تقديم الشخصيات والاطراف الفاعلة في الأحداث كلّها مجتمعة النبي يعقوب، النبي يوسف، اخوته... كانت التلاوة في هذا الجزء بصفة موحدة ومضخمة كما وظّفت فيها تعدّد الأصوات.

تزامنت قراءتها مع صورة المصحف واعتماد تقنية التقريب. وكأنّنا بالمخرج أو الملحّن أراد أن يضفي طابعا دينيا واضحا من البداية فيضع المتفرج أو المشاهد في وضعية روحانية قد تكون أكثر فعلا في الجانب الروحي له فتجعله أكثر خشوعا. (انظر ملحق عدد1)

ثمّ إن صورة البرق كانت اشارة لتغير نسق الايقاع والموسيقى ليكون تسارعه متزامنا مع صورة الذئاب ولعلّ هذا التحول يظهر التمهيد لحدث قادح قد يتمثل في مكيدة أو فعل خبيث وماكر يتشابه ومكر الذئاب هذا ما يغيّر مجرى الأحداث. (انظر ملحق عدد 2). ومن ثمّة يتمّ الانتقال إلى العزف المنفرد على آلة العود فاتسمت الموسيقى بالهدوء واللّين. فكانت هناك عودة لإظهار صورة عيون النبي يعقوب فتصنع الموسيقى عنصر التشويق أو الأمل وترقب شيء ما هذا ما يخلق لدى المشاهد روحا دراميّة حزينة. وكآن بوحدة العود يعلن الملحّن وحدة شخصية يوسف وانفراده.

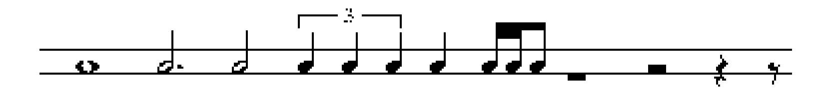




هذه الجملة الموسيقية يمكن أن نعتبرها نقطة تحوّل في علاقتها بالأحداث والصورة أين تظهر صورة تماثلين يسيران في اتجاهين متعاكسين. ومن ثمّة صورة السفينة لتتحوّل الموسيقى من الشدّة والحدّة إلى أخرى اتسمت باللّين أين تتطابق مع صور من الآلهة وتماثيل من الحضارة الفرعونيّة. هذا ما يوحي إلى أن الانتقال في المكان كان له غرض ديني برسالة التوحيد للتبليغ. في الجزء الأخير تعود الموسيقى الى الجملة الأساسية التي بدأت بها وبنفس النسق هذا ما كان مرفوقا بصورة العيون وهو ما يمكن تأويله على أن قصة النبيّ يوسف بدأت برِؤية وانتهت بتحققها. الموسيقى كانت بمثابة الراوي في الجينيريك. فقد لعبت دورا أساسيا في الاخبار عن النص الدرامي وفي تجسيد الأحداث في الجينيريك.

وبما أنّ التلوين الأركسترالي يلعب دورا هاما في عملية التذوق الجمالي فان الالة الموسيقية تقوم بوظيفة المؤثر على مشاعر المتلقي فتبعث فيه الشعور بالتوتر أو الحزن أو الفرح أو الأمل أو الترقّب والاضطراب في الاحداث (ايزنشتاين، 1983).أما عن الايقاع فيمكننا أن نعتبره هنا بمثابة المحرك الداخلي للأحداث فبتسارعه يتسارع نسق الأحداث الرئيسية وهو ما أراد الملحن التعبير عنه باستعمال خلايا إيقاعية مختلفة مثل (انظر ملحق عدد 3)

الخلايا المستعملة في هذا الجزء:



وكذلك كلما ظهر اكثر فهو دلالة على تمهيد لفعل قادح وفيه ترقب لتغير مسار الأحداث شأنها شأن البرق في الصورة. لكنه من خلال التقسيم الذي اقترحناه (علاقة الفصل والوصل بين الشخصيات) فإنّ آلة العود قد جسدت الوحدة. انفرادها في العزف يمكن أن نؤوله على أنّه انفراد وعزلة شخصية يوسف في البئر. وهنا تكمن المحاكاة فالعزف المنفرد للعود كان مصحوبا بمنظر عيون يعقوب التي بدت عليها علامات الحزن وكأن بها تترقب حدوث شيء ما: (انظر ملحق عدد 4)



إنّ إعادة نفس الجملة الموسيقية والمراوحة بين حركة تصاعدية ثم تنازلية يحيل السامع الى لحظة أمل وانتظار. فتنتهي هذه الفكرة الموسيقية بجملة أخرى تعدّ جسرا ينقل المشاهد من مكان الى اخر ومن حالة من الهدوء إلى التوتر والشدة هذا ما عبرت عنه الصورة بمنظر الضباب. في نهاية الجينيريك تظهر الفكرة الموسيقية الثالثة وفيها تحيلنا الموسيقى على حالة من الارتياح وكأنّ بالمؤلف يعتمد نسق تدرجي يحاكي صورة الحصان الذي يرمز إلى الشجاعة والقوة وكشف الحقيقة وهي معاكسة لما جاء في الأولى التي ظهرت فيها الذئاب.يمكن أن نقول أنّه ثمّة تداخل في الصورة بين القمر والعيون والحصان هذا ما يمكن تأويله على أنّ سرعة الحصان ارتبطت هنا بتصاعد النسق الايقاعي الذي يرمي إلى الشدّة والاحتداد. تتشكّل لدى المستمع حالة من الصخب السمعي لتنفرج انفراج كلي في الأخير.

سنحاول في هذا القسم من العمل أن نتناول بالتحليل مشهدا مأخوذا من احدى حلقات المسلسل لتحديد مدى تناغم الموسيقى والصّورة وخدمتهما للفعل الدرامي.

2.2-تحليل المشاهد:

أ.المشهد الأوّل:

الحلقة 32 من الدقيقة 10.33 إلى الدقيقة 14.40

بدأ المشهد بالزغاريد وقدوم العروس بكامل زينتها وكل المشهد من الوهلة الأولى يعطى طابع الفرح والبهجة والإحتفال. الموسيقى المصاحبة لهذا المشهد كانت فيها العناصر التالية:

- المقام: الحجاز وهو المقام الرئيسي لكامل موسيقى الجنريك والمسلسل عموما.
- الآلات الموسيقية: الدّودوك (وهي الآلة التي تؤدي الجملة الأساسية) إن آلة دودوك ذات الرقة الدافئة والناعمة هي روح الثقافة الأرمنية(GERAD) .

بالعودة إلى المشهد ومن الآلات الموسيقية المستعملة نجد العود و يقوم بدور المصاحبة اللحنية و الإيقاعية للجملة الموسيقية، الدف الإيراني (آلة إيقاعية).

إن المتابع للمشهد من الوهلة الأولى يرى أنها صورة احتفالية بما تشهده من معاني العرس والفرح لكن مع انطلاق الموسيقى المصاحبة للمشهد أصبحت المعاني والدلالات مختلفة عمّا يعرض. أولا وكما ذكرنا الموسيقى وردت في مقام الحجاز وهو من المقامات التي لا تحمل الطابع الاحتفالي ما يجعل تأثيرها على المستمع مربكا ومختلفا عمّا يشاهده وهو ما يجعل المشهد قابلا للتأويل. كذلك اعتماد الدّودوك كآلة منفّذة للجملة الموسيقية وهي بالتحديد الجملة الرئيسية التي بني عليها الجنريك لكن بآلة مختلفة وأداء مختلف. ولعلّ يزدنيان تعمّد هذا التغيير لأسباب درامية تخدم المشهد وتساهم في ابلاغ الفعل الدرامي للمتفرج، هذا ما سنحاول تبيينه من خلال مكونات المشهد من موسيقى وصورة وفعل درامي.



يقول عمر خيرت في أحد اللقاءات الصحفية "عادة تقسّم موسيقى الفيلم السينمائي إلى عدد من المقطوعات تبعاً لأحداثها ومجرياتها أهمها مقطع (التيمة) أو الموضوع وهو المقطع الرئيسي الذي يمثل موسيقى بداية الفيلم ويقدم الرؤية والفكرة الأساسية لموسيقى الفيلم وهو عادة يتكرر داخل مشاهد الفيلم سواء بصورته نفسها، أو كتنويعه بآلات أخرى قد تظهر أحياناً، كعزف منفرد (صولو) أو كونشرتو"[iv]. وهو ما نراه فعلا قد اعتمده بيان يزدنيان في موسيقاه (يوسف الصّدّيق)، ففي جميع حلقات المسلسل قمنا تقريبا بمراجعة جميع الموسيقات المصاحبة في مختلف المشاهد واكتشفنا أن جميع المشاهد في جميع الحلقات اعتمد فيها الملحن على موسيقى تخدم المشهد والتعابير الدرامية فيه إلا أنها مرتجلة ولا تحتوي على عناصر لحنية أو إيقاعية من المقدّمة الموسيقية، ولكن جملة واحدة اعتمدها بيان يزدنيان في بعض المشاهد التي يمكن أن نعتبرها مشاهد قوية لما

تحتويه من تعابير درامية فيها من التّناقض والتّناسق ما يجعلها مؤثرة بصفة كبيرة على المشاهد وهي الجملة الموسيقية التي عزفت بآلة العود في الجنريك :



اعتمد الملحن الجملة نفسها في هذا المشهد لأهميتها داخل السياق الدرامي للقصة كما ذكرنا سلفا ولأنّ الموسيقى التصويرية لم تعد مجرد خلفية موسيقية للمشاهد، فقد أصبحت تعبر كما يعبر الممثل، أو تتواكب مع حركته وانفعالاته وانكساراته وغيرها من الحوارات التي تدور في مشاهد العمل، لذلك لا بد أن يكون المؤلف مدركاً لأدواته ويتمتع بخيال واسع وإحساس فطري، لأن المؤلف الموسيقي لا يؤلف بإحساس لمخاطبة وجدان الناس فقط، بل لأنه محكوم بسيناريو ومشاهد وحوار وانفعالات على مستويات مختلفة يتم التعامل معها كما يجب. هذا ما نجح فيه يزدنيان خاصة في هذا المشهد من اختياره للمقام الرئيسي للجملة الموسيقية وأيضا اختياره للآلة الموسيقية المناسبة .



حتى نربط بين عناصر المشهد سوف نحاول تحديدها كل على حده ثمّ سنحاول ايجاد مواطن الرّبط بينها وعلاقة كل من التعابير الموسيقية بالحبكة القصصية ومدى خدمتها للصّورة والفعل الدرامي.

- محتوى المشهد : يحتوي هذا المشهد على ثلاثة صور مختلفة كلّيا:

- فالصّورة الأولى هي مناسبة احتفالية تتمثّل في زفاف يوسف الصّديق، حيث نجد جميع مقوّمات الاحتفال من زينة وزغاريد وورود وترحاب وفرحة وفضاء واسع ومفتوح على الطّبيعة.
- الصّورة الثّانية هي لحظات حزن وألم ووحدة فانكسار في فضاء ضيق ومغلق لشخصية رئيسية في القصّة.
- الصّورة الثّالثة هي لشخصية يعقوب الذي أضناه الفراق.

ما نلاحظه كقراءة أوّليّة أن هذا المشهد تدور أحداثه حول ثلاث شخصيّات رئيسيّة فاعلة داخل المشهد الدرامي وهما شخصيّة "يوسف الصّدّيق" وشخصيّة "زليخة" وشخصيّة الأب " يعقوب" كلّ منها يعيش حالة نفسيّة وانفعالية نتيجة لحدث خاص.

- الموسيقى المصاحبة: هي الجملة الموسيقية المحورية التي وردت في المقدّمة الموسيقية وهنا وجب تحديد أي نوع قام باستعماله يزدنيان لتبليغ الصّورة داخل هذا المشهد هل هي موسيقى تأثيرية أم موسيقى غير تأثيرية:

- الموسيقى التأثيرية :هي تلك الموسيقى التي أُلفت لتوضيح صورة سينمائية يوجد فيها مصدر مرئي لبعث الأصوات (حاكٍ، جوقة رقص، عازف بيانو ...) الموسيقى الملحنة لتوضيح لقطة بهذه الميزات يجب أن تتضمن بالضرورة جهاز الإرسال أو الأدوات الموجودة في الصورة (مارتن، 1970) .
- الموسيقى غير التأثيرية: وتأليفها ليس مرتبطاً بوجود أي مصدر صوتي في الشاشة. وعليه فإن الملحن يتمتع بحرية في اختيار مجموعة الآلات. والهدف الرئيس لهذا النوع من الموسيقى هو التشديد على الطابع الشاعري و/أو التعبيري للصور المعروضة (مارتن، 1970).


صفحة [162]

ويمكننا القول أنه وقع الاعتماد على الموسيقى غير التأثيرية نظرا لعدم وجود أية آلات موسيقية داخل المشهد بل تمت إعادة جملة المقّدمة ولكن هذه المرة اختار الملحّن آلة غير العود لتنفيذها فربّما باختلاف الآلة الموسيقية تختلف نظرة المشاهد للصّورة.

- الانفعالات المستوحات من الصّورتين داخل المشهد:
  - الصّورة الأولى: شخصية رئيسية محاطة بعدد كبير من النّاس في جو من الفرح.
  - الصّورة الثّانية: شخصيّة رئيسية منعزلة ووحيدة في جو من الحزن.
  - الصّورة الثّالثة: شخصية رئيسية منعزلة ووحيدة في جو من الحزن.

ولكن السؤال المطروح هو هل ان الموسيقى المعتمدة في هذا العمل هي موسيقى مرافقة أم موسيقى تصويرية؟

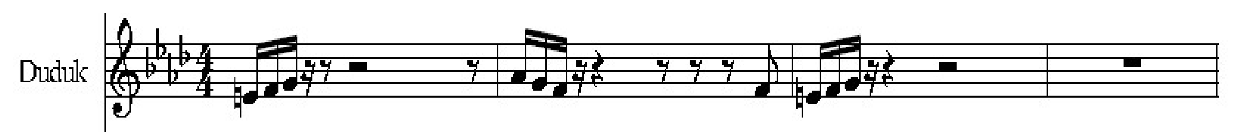
إن الموسيقى المرافقة هي أبسط من حيث التركيب مع الشعر أو القصة أو اللوحة ...الخ، كونها لا تحتاج إلى الدقة في ترجمة تلك الثوابت الخالية من المشاهد الحركية. أما الموسيقى التصويرية فهي عملية دقيقة وصعبة

تحتاج إلى خبير موسيقي متخصص يستطيع ترجمة الصورة أو المشهد أو الفكرة إلى موسيقى أقرب إلى الحدث. فالمشهد أو الصورة أو الحركة هي خالية من الحيوية، فهي مجردة لا تترجم الحوار أو الفكرة إلا بعد دمجها مع الموسيقى فتصبح متكاملة الفهم مثلا في هذا المشهد عندما نتابع أحداثه بدون موسيقى سوف ننساق مباشرة إلى مشاعر الفرح و الاحتفال لأنّه حسب الصورة وخاصّة الظّاهر منها يغلب عليها المشهد الاحتفالي؛ اضافة إلى أنّ مظاهر الفرح أخذت الحيّز الأكبر في المشهد مقارنة بالصّورتين الثّانيتين.لكنّ الموسيقى المستعملة لا توحي تماما بظاهر المشهد وهو ما يعطيها قدرة على التّعبير عن الفكرة الدرامية أو الفعل الدرامي المراد إبلاغه من قبل المخرج . فالموسيقى التّصويرية هنا بمثابة حلقة تربط بين ثلاث شخصيّات رئيسية فتعبّر عن معاناة الانفصال الذي ترجمته الفكرة الموسيقيّة الأصليّة مع صورة يوسف وصورة زليخة. لكنّ الجملة الأخرى مع شخصيّة يعقوب كانت أكثر وقعا وتأثيرا في النفس. وكأنّ بالملحّن أراد أن يبيّن مدى عمق وحدّة ألم يعقوب. ثمّ إنّ الإيقاع يمكن أن نعتبره ذلك الخيط الرابط بين يوسف وزليخة من حيث المكان، فبانقطاع الإيقاع هناك انتقال إلى شخصيّة يعقوب والتي تنفصل على يوسف من حيث المكان وتتصل معها روحيا. تذكر يوسف أباه و تقديم حالة الشوق و الأمل التي يعيشها جسّدها بيان فكانت بمثابة محاكاة لما يدور في ذهن يوسف من شوق لأبيه ثم يعود إلى جملة البداية ومعها شخصية يوسف والجو الاحتفالي. بالتالي فأن مقام الحجاز حمل فكرة الفرح في الظاهر والانفصال في الباطن، اذ أنه عبر عن كل شخصية بجملة موسيقية.كذالك هذه الموسيقى التّصويرية هي بالأساس ترجمة لحالة الحزن والحيرة والوحدة والانكسار فهي موجّهة أساسا لصورة الشّخصية " زليخة" وما تعانيه من ألم ووحدة وخسارة.

هذا ما يترجمه أولا اعتماد مقام الحجاز الّذي اضافة إلى طابعه الرّوحي والدّيني نظرا لما يجسّده من أحاسيس الألم والحزن من خلال طريقة الأداء وطبيعة الآلات الموسيقية المنفّذة للجملة، فعند وضع الموسيقى لعمل درامي معين لا بد من تقدير تلك التقلبات الأدائية منها (الخوف، الفرح، الانتصار، التفكير، الخسارة، ...) كلها متغيرات تحتاج إلى ترجمة صادقة في تقريب الجمالية للمشاهد (الله، 1997).

وهنا تتبين قدرات المؤلف التخيلية الجيدة في استخدام نوعية الآلات الموسيقية التي تتناسب مع متطلبات العمل حيث لم يتخلى عن آلة العود التّي كانت حاضرة في المقدّمة الموسيقية كآلة أساسية منفّذة للجملة المحورية للجينيريك، وكأنّها تجسّد شخصية "يوسف الصّديق" الذي يمثل بدوره شخصيّة محورية إلاّ ان

هذه الآلة وظّفها "بيان يزدنيان" في هذا المشهد لتعبر عن انقلاب الأدوار بين شخصيّتين ففي هذا المشهد أراد المخرج الاهتمام باظهار معاناة وحزن شخصية زليخة أكثر من اظهار فرحة شخصيّة يوسف. بالتالي الحدث الرّئيسي أصبح الحزن والانكسار وهنا تكمن مساهمة الموسيقى في التّعبير عن الفعل الدّرامي الذي تمكّن الملحن من ابلاغه من خلال (اضافة إلى المقام المستعمل) اختياره للآلة الموسيقية المنفذة لهذا المقطع وهي الدّودوك التي تتميز بصوتها الدافئ والمعبّر والملاحظ هنا أن الملحّن اعتمد الجملة الأساسية للمقدّمة الموسيقية



مع تنميتها بجملة أخري في نفس السّياق لكن اعتمد درجات موسيقية طويلة في مدّتها الزّمنية وقريبة في المسافة حتى تكون الموسيقى ثقيلة في الحركة وقريبة من انفعالات المتلقي لتقريب الصورة إلى معاني الألم والشقاء.





أمّا العود فان دوره تحول إلى مصاحبة لحنية وإيقاعية تهيء الأرضية لجملة الدّودوك .

المشهد الثاني: الحلقة 36 من الدّقيقة 39.15 إلى 42.15

تمثّل المشهد في ترحيب الحاكم بيوسف في القصر والإعلان عن انتصار ديانة التوحيد والأمر بالاحتفال وتزيين أرجاء المدينة.

المقام: تمّ اعتماد مقام الحجاز الذي مثّل المقام الرئيسي في هذه الموسيقى.

الآلات الموسيقية المعتمدة: الدّودوك (وهي آلة تقليديّة إيرانيّة التي تؤدي الجملة الأساسية)، العود يقوم بدور المصاحبة اللحنية والإيقاعية للجملة الموسيقية، الدف الإيراني (آلة إيقاعية).

إنّ هذا المشهد يعطينا الانطباع الأوّل على أنه يعبّر عن الفرح بالنّصر على ديانة آمون والكهنة ثمّ الأمر بالاحتفال في كلّ أرجاء المدينة واعلان دين التوحيد في مصر. هذا ما يمكن أن نستنتجه من خلال الانطباع الظاهري على الصورة.

لكنّ المتمعّن في الموسيقى المصاحبة لهذا المشهد تدفع بالباحث إلى التدقيق والبحث في المعاني الخفيّة التي تضع الموسيقى في تضاد وتناقض مع الصورة. فالمقام الموسيقي الحجاز لا يحمل دلالات على الطابع الاحتفالي

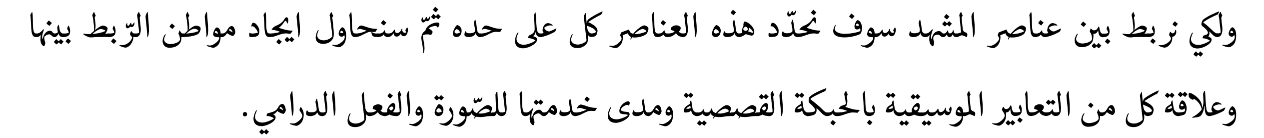
والفرح والنصر. لكنّ توظيفه مصاحبا لهذا المشهد يحمل المشاهد على الانسياق وراء أحاسيس خفيّة وراء الصورة، لا تبدو جلية أمام ناظر المشاهد وربّما كانت ذلك الشعور المكتوم في نفس شخصيّة يوسف. وهو ما تعبّر عنه آلة الدّودوك من خلال خروجها عن الجملة الرّئيسية والارتجال ببعض الدّرجات الموسيقية الطّويلة التي تكون أكثر تعبيرا عن الانفعالات النفسية خاصة منها الدّفينة التي تستفز المشاهد وتلامس خبايا مشاعره حتى يغوص في خبايا الصّورة ويفهم ليعيش معانيها الضّمنية (القادر).



تمّ توظيف الدّودوك كآلة منفّذة للجملة الموسيقية الرئيسيّة وهي بالتحديد الجملة التي وردت في الجنريك بآداء مختلف على آلة العود. يمكن أن نقول أن يزدنيان تعمّد هذا التغيير لأغراض تخدم المشهديّة الدرامية وتساهم في الابلاغ عن النصّ القصصي فتكشف خفايا الصورة وتحرك الفعل الدرامي.

وبالنّظر إلى آلة الدودوك فهي من أهم الآلات النفخيّة التي تحاكي صوت الطبيعة، حيث أن لها القدرة على أن ترسم في ذهن المتقبل ذلك الخيط الرابط بين شخصيّة يوسف وأبيه فتذكّرنا في كل مرّة بالمكان البادية التي نشأ فيها.هذا ما يبدو جليّا من خلال الانتقال إلى مشهد الباديّة أين تظهر صورة اخوته.





ولكي نربط بين عناصر المشهد سوف نحدّد هذه العناصر كل على حده ثمّ سنحاول ايجاد مواطن الرّبط بينها وعلاقة كل من التعابير الموسيقية بالحبكة القصصية ومدى خدمتها للصّورة والفعل الدرامي.

محتوى المشهد: يحتوي هذا المشهد عل صورتين متناقضتين كلّيا من حيث المكان والأحاسيس:

فالصّورة الأولى هي مناسبة احتفالية تتمثّل في استقبال شخصيّة يوسف في قصر الحاكم بالترحيب والفرح ثمّ الأمر بتزيين كلّ أرجاء المدينة والاحتفال بمناسبة دينية تمثلت في هزيمة ديانة الأصنام وانتصار دين التوحيد.

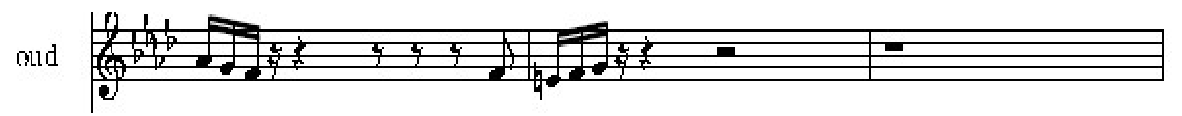
الصورة الثانية تمثّلت في الانتقال إلى صورة شخصيّات الاخوة العدوانيّة ومعاناة الجوع. كما أن هذا المكان وهذه الصورة توحي بالحزن وتذكّر بمعاناة شخصيّة الأب يعقوب.

ما يمكن أن نستنتجه هنا هو أنّ هذا المشهد يجسّد الحالة النفسيّة والانفعاليّة لطرفين فاعلين في المسلسل. شخصيّة يوسف التي تفرح لنصر دين التوحيد والاخوة الذين يعانون ألم الجوع. يمكن تأويل لتتالي الصورتين يمكن أن نعتبر أن الصورة الأولى هي تحقق لرسالة كانت بدايتها في المكان نفسه في الصورة الثانية.

ما نلاحظه فيما يخص الموسيقى التّصويرية المستعملة في الحلقتين 32 و 33 بالتحديد في المشاهد التي كنا قد حدّدناها سابقا، أنّ الملحّن اعتمد نفس الموسيقى بمقامها وآلاتها رغم اختلاف المحتوى الدرامي في كلى المشهدين فقد وضع المؤلف "بيهان يزدنيان" هذه الجملة المتنوعة فصارت تترجم معاني الصّورة الظّاهرة أحيانا وخفايا الفعل الدرامي داخل المشهد تارة أخرى وقد رأيناها في هذين المشهدين تعبر عن صورتين متناقضتين مثيرة بذلك انفعالات وأحاسيس تتماشى مع مضمون الصّورة حتى وإن كان مخفيا داخل المشهد الدّرامي.

المسافات الصوتية:

ما نلاحظه في هذا المسلسل ان المسافات المعتمدة في كامل الجمل الموسيقية المستعملة تقريبا هي مسافات متقاربة مثل الثنائية الكبيرة أو الصغيرة (seconde majeure /seconde mineure) وهو ما يفسّر طبيعة التعامل مع الموسيقى المقامية :





و أخرى لا تتعدّى الثلاثية الكبيرة و ذلك لضرورة تخدم صورة أو حدثا أو حركة أو انفعالات أراد المؤلف الموسيقي أن يترجمها بأصوات تتابعية (arpège). كما نلاحظ أيضا اعتماد المؤلف الموسيقي على مسافات الرباعية و الخماسية لاثراء الجملة الموسيقية الأساسية حتى تكون جميع الآلات المعتمدة متداخلة ومتجانسة خدمة للمعنى المقصود في الجملة(انظر ملحق عدد 5)

- الإيقاع:

إيقاع بسيط في وحدته $\frac{4}{4}$

كل الجمل الموسيقية في هذا العمل وردت خالية من كل ما هو زخرف حتى تتناسب جميع الآلات الموسيقية المستعملة بطريقة سهلة لأن الموسيقى المعتمدة ليست منفردة بل هي مصاحبة لكل حدث أو انفعال داخل العمل الدرامي. كنا نلاحظ أيضا غياب الهارموني و تقنياتها أو حضورها بشكل غير مكتمل لعدم وجود مركّبات و تآلفات في وضعيتها الكاملة لأنّ ما اعتمد في هذا العمل هو بوليفونيا ارتكزت على تعدد أصوات آلات موسيقية مختلفة وهذه الطّريقة تعتمد أساسا في الموسيقى المقامية مثلما هو الحال في عملنا هذا في مقام الحجاز.

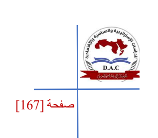
النتائج:

ما يمكن ان نستنتجه في خلاصه هذا التحليل هو تكامل الجانب الموسيقي مع الجانب المشهدي في مسلسل يوسف الصديق والذي يتجلى في ثلاثة مستويات :

المستوى الاول يتمثل في تداخل ادوار الالات الموسيقيه المستعمله في مستوى اللحن من خلال المحاوره او المرافقه الهرمونية وفي مستوى الايقاع من خلال اعتماد الاشكال الايقاعية المختلفة لتحاكي بدورها الاختلاف في المحاوره بين الايقاع الداخلي للجمل الموسيقيه المستعمله والوزن الخارجي المعتمد.

المستوى الثاني : يتمثل في مساهمه الموسيقى في وضع الصوره داخل المناخ التعبيري المناسب اضافه الى اختيار آلات موسيقيه معينه دون غيرها في مشهد معين دون غيره.

المستوى الثالث : يتمثل في تعدد وتنوع الاشكال والخلايا الايقاعية التي ساهمت في دعم الحركة الدرامية داخل المشهد حتى وإن كانت الصورة ثابتة فإنّ تسارع النسق الايقاعي في الجمله الموسيقيه يمثل تعبيرا عن انفعال في نقطة معينة في أحداث المسلسل. الإيقاع ليس حركة خارجية فقط يقوم بها الوزن المستعمل وإنّما هو نبض داخلي يمكن ملاحظته داخل الجمل الموسيقيه بمختلف آلاتها ويتجلى في مستويات مختلفة مثل الشدّة أو السرعة او التدرج.



الخاتمة

قامت الموسيقى في مسلسل يوسف الصديق بمرافقة الأحداث والإخبار عنها. هذا ما جعل من الايقاع على اختلاف سرعته يضفى على المشاهد بعدا جماليا في مسلسل يوسف الصدّيق. احتوت المشاهد على أجواء نفسية في العمل الدرامي فقامت الموسيقى بمصاحبتها وعبذر الإيقع عن سرعتها وتباطئها.

قائمة المراجع

Michel GERAD. (بلا تاريخ). Le duduk arménien. *La lettre de hautnoiste n31*.

mohamed garfi. (2011/1986). *musique et cinema*.

أسامة عسل. (2012). الموسيقى التصويرية نصف الصورة السينمائية. *صحيفة البيان*.

الأسعد بن حميدة. (2014). *الإيقاع في الموسيقى العربية*. تونس: المجمع التونسي للآداب والعلوم والفنون بيت الحكمة.

سريغي ايزنشتاين. (1983). الاحساس الفيلمي . *منشورات وزارة الثقافة* .

عبد العزيز آيت عبد القادر. (بلا تاريخ). الدلالات الفلسفية للموسيقى وعلاقتها بنقد الخطاب الفيلمي. *آفاق سينمائية* ، 94.

علي عبد الله. (1997). *الموسيقى التعبيرية*. بغداد العراق : وزارة الثقافة والاعلام.

علي فياض الربيعات. (2015). دور الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية في تعزيز الاحساس الفيلمي " فلم القلب الشجاع نموذجا". *المجلة الأردنية للفنون*، 78.

مارسيل مارتن. (1970). *اللغة السينمائية*. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للنشر.



قائمة الملاحق

ملحق عدد1

Flute

Oboe

C Trumpet

Trombone

Baritone Horn

Harp

oud

Violins 1

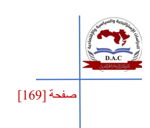
Violins 2

Violoncello

Contrabass

نسق قوي و شديد

نسق خفيف



ملحق عدد2



Fl.
Ob.
C Tpt.
Trb.
Bar. Hn.
Hrp.
oud
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlc.
Cb.
تسارع النّسق الإيقاعي

ملحق عدد 3

أداء بحس بطيئ نظرا لاعتماد خلايا ايقاعية أهمها البيضاء التي تستقر فيها الجملة مدة زمنين قبل نهايتها بمشالة ثم نصف قيس

Trb.

Bar. Hn.

Hrp.

oud

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlc.

مصاحبة الهارب للجملة الموسيقية بدرجات تتابعية (arpèges) توحي بالهدوء

جملة رئيسية تؤديها مجموعة الكمنجات على وتيرة بطيئة حسب الخلايا الإيقاعية المستعملة.



ملحق عدد 4



مجموعة الوتريات المتمثلة في الشلو و الكنترباص تقوم بمصاحبة الجملة الموسيقية للعود بحركات إيقاعية ولحنية مكملة النسيج الهارموني المعتمد.

إنّ إعادة نفس الجملة الموسيقية والمراوحة بين حركة تصاعدية ثم تنازلية يحيل السامع الى لحظة أمل وانتظار.

إشكاليات التدوين الموسيقي للارتجال في الموسيقى العربية والكلام المنطوق

PROBLEMS OF MUSICAL TRANSCRIPTION OF IMPROVISATION IN ARABIC MUSIC AND SPOKEN LANGUAGE

Dr. Ahmed HAJ KACEMد.أحمد الحاج قاسم

المعهد العالي للموسيقى بصفاقس. جامعة صفاقس. تونس

Higher Institute of Music of Sfax-University of Sfax-Tunisia

ahmedhadjkacem@yahoo.fr

الاستلام: 2022/05/25 التّحكيم: 07-2022/06/16 النّشر:2022/8/20

المـلـخّـص

من بين الموسيقات المعروفة، يوجد منها ما لا تخضع لإيقاع النقرة. و تتنوع التسميات، فمنها ما تسمّى ذات إيقاع حر و منها ما تسمى موسيقى غير مُقاسة، إلخ. جلبت انتباهنا في بحوثنا السابقة هذه الموسيقات و قمنا بتدوينها بطريقة إرشادية لا غير. نحن نتحدّث عن الارتجال في الموسيقى العربية : الآلي منه (استخبارات على آلة القَصْبة من معتمديّة جْبِنْيانة من ولاية صْفاقِس، تونس، رسالة الأستاذية) و الغنائيّة و هي مواويل للمغني التونسي بِلْقَاسِم بوقَنَّة أصيل مدينة دُوزْ من ولاية قْبِلِّي جنوب تونس في أطروحة الدكتوراه. إلى جانب تدوين الكلام المنطوق في شمال إفريقيا في رسالة الماجستير.يمكّننا هذا البحث من التعمق في هذه الموسيقات التي لا يخضع لنقرة و محاولة إيجاد طريقة أوضح لكتابتها. فالبحوث القديمة لم تُدوِّنها و لا يشجع الموسيقيون على فعل ذلك. سَعَيْنا في هذا البحث لإيجاد حلّ للتدوين، لكنَّ المجال لم يكفِنا و نتطلع إلى أجزاء أخرى من هذا العمل ضمن بحوثنا المختلفة القادمة.



الكلمات المفتاحيّة

السرعة tempo، موسيقات بدون سرعة tempo، الارتجال الآلي و الغنائي، الكلام المنطوق.

ABSTRACT

Among the well-known musics, there are some that are not subject to the rhythm of the meter. There is a diversity of names, some of which are called free-tempo, and some of which are called unmeasured music, etc. In our previous researches, these musics were brought to our attention and we tried to write them down in an indicative way. We are talking about improvisation in Arabic music : the instrumental improvisation (istikhbarat on the Gasba instrument from the delegation of Jebeniana from the governorate of Sfax, Tunisia, the professorship thesis) and the sung improvisation, which is mawwals of the Tunisian singer Belgacem buganna from the city of Douz from the governorate of Kebili in southern Tunisia in our doctoral thesis. Besides, the transcription of the spoken language in the north of Africa in the master's thesis. This research enables us to deepen in these musics that are not subject to a meter and to try to find a clearer way to write them. The old researches did not transcribe them, and musicians are not encouraging to do this. We sought in this research to find a solution to the transcription, but the space was insufficient and we look forward to other parts of this work in our various upcoming researches.

KEY WORDS

Tempo, Musics without tempo, instrumental and sung improvisation, spoken language.

المقدّمة

للإيقاع أهمية كبيرة في الموسيقى. فلولاه لما كانت لها معنى. إذ لا يمكن تخيل موسيقى بالدرجات فقط. و تبقى في خصائص الصوت التقليدية، ثنائية الدرجات (الارتفاع) و المدة (الإيقاع) هي الأهم بعد الطابع و الشدة. و ينبغي في هذا السياق الحديث أيضا عن المعنى الآخر في الموسيقى لكلمة إيقاع و هو ما تؤدّيه الآلات الإيقاعية. و قد بحثنا في الإيقاعات الشعبية و الآلات الإيقاعية الشعبية و طريقة صنعها في أطروحة الدكتوراه. في بحوثنا منذ البداية (الأستاذية) و وصولا إلى الدكتوراه، أولينا الإيقاع أهميّة قصوى في المعنيَيْن. و هذا ما يمكّننا من التعمق أكثر في موضوع هذا المؤتمر عن الإيقاع. و سنبحث في هذه المداخلة عن الإيقاع بمعنى أشكال المدّة. و يمكّن هذا المؤتمر الجامع للفنون المرئية و السمعية من التطرّق إلى نقطة الإيقاع في الموسيقى بهذا الشكل المعمّق و الذي يتيحه هذا النوع من الملتقيات.

في بحوثنا السابقة تطرّقنا إلى الارتجال كتعبير يتحدّى الإيقاع و قمنا بمحاولات لتدوين ارتجالات عديدة لآلة القَصبة في رسالة الأستاذية و تدوين عدّة مواويل للمغني التونسي أصيل منطقة دوز (قبلي) و ذلك بالرغم من أنّ الأساتذة نبهونا إلى أنّ التدوين لا يكون للارتجالات. و في نفس السياق قمنا بتدوين الكلام المنطوق و الذي يحتوي على موسيقى داخليّة (البروزوديا Prosodie : فرع من علم اللسانيات) و ذلك في رسالة الماجستير... و كان هذا البحث صعبا نتيجة عدم انتظام النقرة. و قد يعود اهتمامنا بالإيقاع إلى طبيعة آلة اختصاصنا الإيقاعية و هي آلة القيثار. إلى جانب شغفنا منذ الطفولة بالموسيقات ذات المقاييس غيرالعادية أو غير المتماثلة (mesures irrégulières ou asymétriques) ذات الـ5، 7 أوقات إلخ في الموسيقى العربية و غيرها (غربية، هنديّة، إلخ) و الاهتمام المركزي بعدم التقليد anticonformisme في الموسيقى بصفة عامة من خلال موسيقات العالم خاصة.

و من أهم أشكال حريّة الإيقاع في الموسيقى هو الـ (Adlib) حيث يمكن الإطالة و التقصير فيه دون التزام بالنقرة عبر شكل الـ "الوَقفة" point d'orgue. و الـ (Adlib) هو الشكل المعروف أكثر لحريّة الإيقاع. لكن كما ذكرنا كان اختصاصنا في أشكال أخرى لحريّة الإيقاع و هي تدوين الارتجالات و الكلام المنطوق. و يأتي هذا المؤتمر لأول مرة في مشوارنا للوقوف على هذه التجارب في حدّ ذاتها و ليس ضمن بحث في موضوع آخر و هو ما كان في السابق في الأمثلة المذكورة. ففي الأستاذية تناولنا آلة القَصبة في جبنيانة (معتمدية من ولاية

صفاقس جنوب شرق تونس) (الحاج قاسم، 2003). و في الماجستير : La part de la nature et de la culture dans la voix du Tunisien (حصّة الطبيعة و الثقافة في صوت التونسي) (الحاج قاسم، 2005). و في الدكتوراه :esthétique de la voix dans la chanson populaire tunisienne (جمالية الصوت في الأغنية الشعبية التونسية) (الحاج قاسم، 2017).

الهدف الرئيسي من هذا البحث هو الوقوف على نواقص البحوث السابقة المذكورة فيما يخص الإيقاع. و يكون ذلك عن طريق التحقيق (investigation). يتكوّن هذا البحث من 3 عناصر هي : أولا : الإيقاع (دراسة إيقاع الموسيقى)، ثانيا : السرعة tempo (أهمية تصنيف السرعة في تحديد حرية الإيقاع) و ثالثا : النظر في تدوين الارتجال في الموسيقى العربية (حلّ مبدئي لتدوين الإيقاع في المواضيع المذكورة : يبدأ من الارتجال كمحور موسيقي واضح في هذا الجزء الأول من هذا البحث الطويل الذي يتطلب أجزءً أخرى ضمن بحوث مختلفة مستقبلية).



١-الإيقاع:

الإيقاع في الموسيقى هو تنظيم الأحداث الموسيقية في الزمن. في النصف الثاني من القرن XIX، عرّف Adolphe Danhauser، مؤلِّف كتاب "نظرية الموسيقى" (Théorie de la musique) الذي ظل مرجعًا، الإيقاع باختصار بأنه "الترتيب المتناسق والمميز إلى حدٍّ ما الذي تتشكل عليه المُدّات المختلفة"، مضيفًا في الملاحظات :

> "الصوت والمدة هما العنصران الأساسيان للموسيقى (...) الإيقاع هو للمدة، ما هو للصوت التصميم، المخطط اللحنيلجملة موسيقية.. في بعض الأحيان يكون الإيقاع أكثر مميّزا من المخطط اللحني؛ يمكن للقرع البسيط للإيقاع، بصرف النظر عن الصوت، أن يجعل أغنيةً معروفةَ، في حين أن سماع مخطط لحني، بصرف النظر عن الإيقاع، نادرًا ما يكون كافياً لجعل الأغنية نفسها قابلة للتمييز. الإيقاع هو الرسم الذي تتلون به الأصوات المختلفة".

يأتي هذا التعريف بعد حوالي 10صفحات عن المقياس والأوقات و الدليل الإيقاعي. الكتاب لم يتناول قواعد الإيقاع التي "هي من اختصاص التلحين".

يعتمد إيقاع الموسيقى الغربية على التمثيل التقليدي لأشكال الترقيم والسكوت.لفترة طويلة، استخدمت الموسيقى الغربية الغنائية إيقاعًا حرّا على غرار في أغلب الأحيان إيقاع النص المغنى، والذي يعتبر الغناءالقريقوري مثالًا نموذجيًا عليه. مغنّى باللاتينية، تعطي بروزودياالصّوائت (voyelles) الطويلة والقصيرة للنص إيقاعًا لا يحتاج إلى عملية تدوين معينة.منذ القرن XVIII، تطور تعدد الأصوات(la polyphonie)، وهو أسلوب موسيقي خاص بالموسيقى الغربية يتكون من الاستخدام المتزامن لأصوات من ارتفاعات مختلفة. تطلب الإيقاع الموسيقي تمثيلًا رسوميًا دقيقًا للفترات المختلفة. هكذا أصبح الإيقاع الموسيقي "إيقاعًا بفترات متناسبة"، ثم، على نحو أدق، "إيقاع مِتْرِي"، أي "إيقاع محسوب".

عندما تكون المدّات التي يتكون منها الإيقاع غير مرتبطة ببعضها البعض، نقول إننا نتعامل مع إيقاع حر. على عكس ذلك، إذا كانت هذه المدّات مرتبطة بنسبة تجعل من الممكن تحديد القيم الموسيقية - على سبيل المثال، تساوي مدّة ثلاثة أضعاف أخرى، أو نصف مدّة أخرى، إلخ. - نقول إننا نتعامل مع إيقاع ذي مدّات متناسبة.



- مصطلحات متعلقة بتقسيم الوقت : إيقاع ثنائي (جميع القيم الإيقاعية قابلة للقسمة على اثنين)، الإيقاع الثلاثي (جميع القيم الإيقاعية قابلة للقسمة على ثلاثة)، هِيمْيُولاHemiola (هنا يتعلق الأمر بأداء، على سبيل المثال، مُشالات ثنائيّة، لكن عدد من ذات الشيلتين الثلاثيّة).

بالنسبة لباحثين في علم موسيقى الشعوب l'ethnomusicologie مثل SimhaAromو GerhardKubik و John Chernoff وآخرين، فإن مبادئ الإيقاع الموسيقي يمكن أن تختلف اختلافًا جذريًا عن الترتيب الأوروبي للموسيقى حول نقرةٍ. يحلل Arom إنتاجات متعددة الإيقاع، ويستمد Chernoffو Kubik تشكيل الإيقاع من مبدأ*الإجابة* الموسيقية.Kofi Agawu، ملاحظا الارتباط المستمر بين إفريقيا والإيقاع في الأوصاف منذ ابن بُطلان في القرن XI، يحذر من التعميم على القارة. و هويأخذ من Kubikمبدأ بناء الموسيقى على تعزيزات (motifs) إيقاعية متكررة، و يعطيإيقاع الكلاف (le clave) منها مثالًا أفرو-جنوبي أمريكي، فيه علاقة بالرقص.

سلط تنظيم الأداء الموسيقي في مختلف البلدان الأفريقية الضوء على أوجه القصور في التدوين الإيقاعي الأوروبي، حتى بالنسبة للموسيقى الشعبية الأوروبية. لا يجد علماء الموسيقى مقياسًا واحدًا، ويترددون في جعله

يتعايش في "تعدد الإيقاع"((polyrythmie)مثل تركيب 2 إيقاعات 4/2 مختلفة على بعضها) أو قبول حركته في "القياس المتعدد"(polymétrie) (مثل الإيقاع المسمى 3 على 4 : تركيب إيقاع ¾ على إيقاع 4/4)، وهي مفاهيم ليست غير معروفة تمامًا للغة الموسيقية الأوروبية.

نشر الملحن وعالم موسيقى الشعوبMieczyslaw Kolinski في عام 1973 تصنيفًا للمبادئ الإيقاعية للموسيقى في العالم. و هو يميز فئات رئيسية. وهكذا يمكن أن يكون الإيقاع الموسيقي "متساوي القياس" (isométrique)، إذا تطور على وحدات متساوية الطول، أو "غير متقايس(hétérométrique)" في الحالة المعاكسة؛ إذا تزامنت اللهجة مع هذا الهيكل، فهو"مذنب" (cométrique)، وإذا كانت تتعارض معها، فهو"متناقض" (contramétrique) .

في الموسيقى الحاليّة أو في موسيقى الجاز، يعتبر الإيقاع بمثابة لحن من الأصوات الطّّرقية percussifsالتي تحكمها نبضة تشكل دورة متكررة. ينتج عن هذا دوراتٌ لحنية وإيقاعية تسمى ببساطة إيقاعات، غالبًا ما تكون مستمدة من الموسيقى العالمية ومستوحاة منها. في موسيقى العالم، يعتبر كل إيقاع كيانًا ثقافيًا يمكن تحديده من خلال لحنهsa mélodieودورته.



في الموسيقى، الوقت هو وحدة قياس المدة الموسيقية. ومع ذلك، لا يوجد وقت قياسي. في الواقع، يمكن أن تختلف المدة الفعلية للأوقات من عمل موسيقي إلى آخر، و السرعة(tempo) هي التي ستحدد، لمقطع موسيقي معين، المدة الدقيقة للأوقات.لأداء وظيفته كوحدة لقياس المدة الموسيقية، يجب أن يكون الوقت قابلاً للتحديد بدقة: يتم تحقيق دور الترسيم bornageهذا من خلال النقرة (النبضة).

- يمكن دمج النغمات في هياكل ذات مستوى أعلى - أو دورات أوقات - تسمى مقاييس.
- يمكن أيضًا تقسيم الأوقات إلى عدة أجزاء (نصف الوقت، ثلث الوقت، إلخ).

لم يعد مفهوم الوقت على النحو المحدد أعلاه ينطبق بشكل كامل على الموسيقى الغربية المعاصرة، والتي قد لا يكون الوقت فيها محبّبا (متكونا من حبات). في كتابه "التفكير في الموسيقى اليوم" (penser la musique aujourd'hui)، يعرّف Pierre Boulez (الملحن وقائد الأوركستر الفرنسي (1925، 2016)) مفهومين جديدين (Boulez, 1963, p. 93-113):

• "الوقت المخطط" (le temps strié)، تشير فيه هياكل المدة إلى الوقت الكْرونومِتْريchronométriqueوفقًا لترميز منتظم أو غير منتظم ولكنه منهجي: النبضة. النبضة هي وحدة المضاعف المشترك الأصغر.

• "الوقت السلس"(le temps lisse)، بالنسبة إليه يتم استبدال "الخطوط" الزمنية بمدة بعض الموادالصوتية. ثم لا يوجد مقياس أو إيقاع يمكن تحديده، ولكنْ التدفق المستمر في الوقت لكتلة صوتية متطورة، وقتٌ معلَّقٌ يعطي إحساسًا بالخلود.

"في الوقت السلس ، نشغل الوقت دون احتسابه ؛في الوقت المخطط، نحسب الوقت لشغله."

النبضة هو تخريج (graduation)منتظم للوقت الموسيقي. بالمعنى الشامل، فإن "النقرة" تعيّن عادة كل نَبَضات قطعة أو مقطع معين. من خلال الحديث عن النقرة، فإننا نعتبر النبضة، المنعزلة، لوقت معين. ومع ذلك، هناك العديد من الأمثلة - وفي جميع أنواع الذخيرة répertoires- لموسيقى غير مقاسة، والتي يكون تخرج وقتها graduationغير منتظم أو غير موجود.



صفات "قوي" و "ضعيف" - فيما يتعلق بالأوقات، أو أفضل، النبضات المختلفة – هي موضع خلاف بحقٍمن طرف العديد من المنظرين، مثلMaurice Emmanuel(1862 – 1932)أوVincent d'Indy (1851 – 1931)(D'Indy, 1912)(Emmanuel, 1911). من المهم اعتبار أن كل الموسيقات لا تُدعَم على الوقت الأول. في بعض الموسيقى الأفرو- أمريكية مثل الجاز (تخصصنا على آلة القيتار) و البلوز، فإن ما يسمى بالأوقات "الضعيفة"، الاثنان والأربعة، هي التي تَعمَل كدعم للإحساس بالنبضة. قبل كل مقطوعة جاز، ستسمع الموسيقيين ينقرون أصابعهم على الـ 2 و الـ 4 أثناء عد بداية القطعة.

يمكن أن يكون تقسيم الوقت طبيعيًا (naturel)أو مصطنعًا (artificiel). يكون التقسيم الطبيعي للوقت ثنائيا أو ثلاثيا. التقسيم المصطنع للأوقات (أو التقسيم الاستثنائي) يجعل من الممكن إدخال وقت ثلاثي وسط سلسلة أوقات ثنائية (المثلث: le triolet)، أو على العكس، إدخال وقت ثنائي وسط تعاقب أوقات ثلاثية (الثنائي : le duolet). كما يسمح بإدخال الوقت الذي لا يمكن الحصول على تقسيمه بشكل *طبيعي*، على سبيل المثال التقسيم إلى أربعة أرباع في مقياس ثلاثي (الرباعي : le quartolet)، أو خمسة أخماس (الخماسي le quintolet :)، أو أيضا، إلى ستة أسداس (السداسي: le sextolet) وسبعة أسباع (السباعي : le septolet)

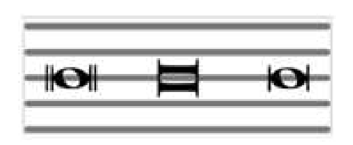
مهما كانت المقاييس. بعد السباعي، يمكننا أن نجد تقسيمات على 9، 10، 11... لكن لا توجد مصطلحات محددة لتعيين هذه الأشكال الجديدة، والتي نادرًا ما تستخدم.

على مر القرون، سار تطور التدوين في اتجاه الأشكال الأصغر و الأصغر : ذات الأربع شَيلْات هي اختراع حديث، في حين أن المُرَبَّعَة (la carrée) أقدم بكثير، علاوة على ذلك، تم التخلي عنها تقريبا اليوم. تبع اختيار وحدة الوقت هذا التطور : إذَا كانت في القرن XX غالبًا ما تكون السوداء أو المُشالة هما اللتان يتم اختيارهما كوحدات للأوقات، في القرن XV أو XVI، كانت بالأحرى المستديرة أو البيضاء. قد يكون هذا تفسيرا لاعتماد آلة القَصْبة في جِبْنْيانة (موضوع بحثنا في رسالة الأستاذية) في استخباراتها (ارتجالاتها (التونسية)) أشكالا طويلة جدا تتجاوز 4 أوقات تستعمل بكثرة (12 مرّة في استخبار في الطبع الشعبي الصالحي الفْجوجي). معدّل طولها هو : 117.5 / 12 = 9.7 وقت. فهذه الموسيقى تراثية قديمة جدا كما دلّ البحث فيها.



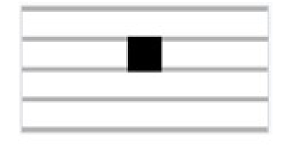
1-1- أشكال ترقيم وسكوت هامة

• المُرَبَّعة: هي شكل ترقيم مدته ضعف المستديرة. إنها ذكرى من "التدوين المربع" لنهاية العصور الوسطى. حيث تم تسميتها "وجيزة"(brève) ("brevis" باللاتينية) .لم يستخدم هذا الشكل كثيرًا منذ القرن XVII،فضّل الملحنون استخدام علامات الإطالة (انظر بعد قليل)(Abromont, p.52).



رموز مختلفة للمربعة

• "عصا الرّاحة"(bâton de pause)هي السكوت الذي يتوافق مع "المربعة". يمكن أيضًا استخدامها بطريقة خاصة: عند وضعها في وسط المقياس، ويعلوها رقم، تشير عصا الراحة إلى عدد متساوٍ من المقاييس الصامتة المتتالية للعدِّ.



رمز عصا الراحة

في الموسيقى الأوركسترالية، لا تعزف الآلات كلها دائمًا في نفس الوقت، غالبًا ما تحتوي أجزائها المنفصلة على مقاطع طويلة من الصمت تتجاوز مدة مقياس واحد.

• نحن نعلم بالفعل أن الراحة في مركز مقياس، وتشغله بالكامل، تعني أن هذا المقياس أعذر - أي مقياس من الصمت - بغض النظر عن إجمالي قِيَمِهِ.

• للإشارة إلى عدة مقاييس عذراء متتالية، يمكنك استخدام إما عصا المقياس (bâton de mesure)، أو أحيانًا عصا الراحة (bâton de pause)، اللاتي يعلوها الواحدة مثل الأخرى، رقم يعبّر عن كمية المقاييس العذراء المراد عدُّها.

• مثال، لـ 12 مقياسًا أعذرًا :





1-2--علامات الإطالة

يمكن إطالة مدة الأشكال المختلفة بعدة طرق:

• استخدام أنواع مختلفة من النقاط،

• عن طريق الرابط - عن طريق إضافة الأشكال،

• عن طريق "الوَقفة" point d'orgue - عن طريق تعليق السرعة tempo.

2. السرعة tempo:

في الموسيقى، السرعة tempo (بالإيطالية:« temps » tempo وقت، في الجمع tempos، أو نادرا، tempi، وفقًا لصيغة الجمع الإيطالية)، وتسمى أيضًا الحركة، هي سرعة تنفيذ العمل (Philippot, 2005, p. 987)أو بشكل أكثر دقة تردد النبضة، هذا النبض المنتظم "الذي يعمل كمعيار لتكوين القِيَم الإيقاعية المختلفة" (Siron, 1992, p.143).وحدة قياسها هي نبضة في الدقيقة (BPM).النبضة في الدقيقة (BPM)، والتي يتم

اختصارها عادةً بالرمز bpm، هي وحدة قياس تُستخدم للتعبير عن سرعة الموسيقى أو معدل ضربات القلب، ويتم قياسها من خلال عدد النبضات التي تحدث في دقيقة واحدة.

على الرغم من الإشارة إلى نفس الظاهرة، إلا أن "السرعة" في الموسيقى تختلف عن "الوقت"، والذي يحدد التدفق الزمني بين نبضتين. "سرعة" tempo سريعةتحدد أوقاتاقصيرةً، بينما "سرعة" بطيئة تحدد أوقاتا طويلة. تتميز السرعة tempo أيضًا عن "الأوقات" وهي الوحدات المِترية للموسيقى المُقاسة (Gammond& Arnold, 1991, p. 805-807). تفلت السرعة من التحديد الصارم و تختلف حسب حجم الأوركستر وجودته، ومزاج قائد الأوركستر أو المؤدي، والخصائص الصوتية للقاعة، وردود فعل الجمهور (De Candé, 1983, p. 545-546)يمكن أن تبدو سرعةٌ نفسها بطيئة جدًا أو سريعة جدًا حسب المؤدي وظروف الاستماع، مع البقاء محترَمة تمامًا البعض مثل الآخر. لذلك فإن التأكيد على أن المؤدي قد أخذ السرعة الصحيحة هو أمر صعب.



في السابق، كان نبض الإنسان هو النظام المرجعي (بين 80/75 نبضة في الدقيقة). في عام 1806، وضع اختراع المترونوم حدًا لعدم الدقة.لكن هذا ليس هو الحال: بيتهوفن، مهما كان متحمسًا لاختراع Mælzel، عاد مرات عديدة إلى مؤشراته - مما يشير إلى أن المترونوم كان مُعيبًا أو أنه لم يختبر الموسيقى به.الحالة ليست غير شائعة، خاصةً إذا أصبح الملحن المؤدي لأعماله (على سبيل المثال، كان Cramerيشير إلسرعاتمجنونة، لكنه لم يعزف قط مقطوعاته الموسيقية (Études)بالسرعة الموضحة في الأوراق(partitions) - والتي قد تكون حقيقة الناشر، دون أن يشار إلى ذلك بوضوح).تظهر المصطلحات الإيطالية (Adagio، Andante، Allegro...) حوالي عام 1600 وتعطي نية الملحن وليس نية السرعة. يعني المصطلح Allegro حرفيًا "بهيج".

2-1- نبذة تاريخية عن السرعة tempo

اختلفت طريقة الإشارة إلى سرعة قطعة موسيقية على مر القرون:

- حتى القرن XVII، لم يتم الإشارة إلى السرعة صراحةً على الأوراق. لكن، أحيانًا تجعل بعض المؤشرات من الممكن استنتاجها: اختيار وحدة زمنية كهذه أو تلك، نُطقالنص المغنى، عنوان رقصة، إلخ.

- في القرن XVIII، اعتاد الملحن الإشارة إلى السرعة باستخدام مصطلحات إيطالية مناسبة، والتي ظلت قيمتها مع ذلك نسبية للغاية.على سبيل المثال، من الناحية المُطلقة، من الصعب للغاية تحديد السرعة الدقيقة لـ andante: كل ما يمكن قوله هو أن هذهالإشارةتشير إلى سرعة أبطأ من allegro، ولكن أسرع من largo، إلخ.
- منذ اختراع المترونوم، في بداية القرن XIX، أصبح الملحن قادرًا أخيرًا على تدوين بدقة السرعة المطلوبة لكل قطعة، و ذلكبالإشارة إلى عدد النبضات في الدقيقة. على سبيل المثال :

♪ = 120

تعني أنه يجب على المرء أن يؤدي في دقيقة واحدة ما يعادل 120مشالة، أي 60سوداء أو 30بيضاء أو أيضا15مستديرة.

- في القرن XX، أصبح استخدام المؤشرات التقليدية باللغة الإيطالية يميل إلى الانخفاض لصالح مؤشرات أكثر تنوعًا يتم التعبير عنها بلغة الملحّن (مثل الألمانية).


صفحة [182]

❖ المصطلحات الأنقليزية التقليدية المستخدمة في موسيقى الجاز

- Slow (بطيء)
- Medium (متوسط)
- Medium Up (متوسط سريع)
- Up (سريع)

2-2- تنويعات السرعة

يمكن أن تختلف السرعة أثناء نفس المقطوعة. يحدث أحيانًا أن يتم تعليقه بشكل محض وبسيط ("الوَقفة" point d'orgue، "الإلقاء المنغم" récitatif (انظر فيا بعد)، إلخ.

❖ الإبطاء

يمكن الإشارة إلى إبطاءالسرعة، إما عن طريق إشارةجديدة للمترونوم، أو بمصطلحات إيطالية مختلفة، مثل: allargando (يُختصر باسم.allarg؛ حرفيا "توسيع") ؛ إلخ.

❖ التسريع

و بالمثل، يمكن الإشارة إلى تسارع السرعة، إما عن طريق مؤشر مترونومي جديد، أو بمصطلحات إيطالية مختلفة ، مثل: animato (حرفيا "نشِط") ؛ إلخ.

❖ العودة إلى السرعة الأصلية

بعد الإبطاء أو التسريع، يمكن الإشارة إلى العودة إلى السرعة الأصلية، كما كان من قبل، إما عن طريق مؤشر مترونومي جديد، أو بمصطلحات إيطالية مختلفة ، مثل: tempo primo (يُختصر بـ To Io؛ حرفيا "السرعة الأولى")، إلخ.

❖ التعليق المؤقت

يحدث أن يتم تعليق السرعة. هذه هي الحالة أولاً وقبل كل شيء عندما يتم وضع "الوقفة" point d'orgueعلى (أو أسفل) شكلٍ، ما يشير إلى امتداد الشكل المذكور وفقًا لتقدير المؤدي. في أوقات أخرى، يتمّ تعليق سرعةِ مقطعٍ كاملٍ، والذي يمكن الإشارة إليه، مرة أخرى، بمصطلحات إيطالية أو لاتينية مختلفة، مثل:





- ad libitum (يُختصر باسم .ad lib، من اللاتينية "حسب الرغبة") ؛
- piacerea(حرفيا "à plaisir وباستمتاع") ؛
- rubato (أي بدون صلابة مترونومية) ؛
- temposenza (حرفيا "بدون سرعة").

2-3- موسيقات بدون سرعة tempo

- "الإلقاء المنغم" récitatif (يستخدم على نطاق واسع في الأوبرا) هو قالب موسيقي خالٍ من السرعة :فيه القِيم الموسيقية إرشادية فقط ويجب على المؤدي أن يحاول قبل كل شيء تقليد الإيقاع الحر للغة المنطوقة (انظر "التعليق المؤقت، في الأعلى قليلا").

- الروباتوrubato.في الموسيقى، "روباتو" (كلمة إيطالية تعني "مسروق") هي إشارة للتعبير expressionتأمر بتقديم درجات معينة من اللحن أو تأخير أخرى للتخلي عن صرامة المقياس، إلخ.وفقًا لـ Mario Litwin(الفِلْم

و موسيقاهLe Film et sa musique،منشورات Éd. Romillard, 1992)،فإن الـrubato هو أكثر إشارةٍللاداءِ تمثيليةً للحركة الرومانسيةromantique.هناك خط رفيع بين الروباتو السليم وروباتو الذوق السيئ.

- الإيقاع الحر.
- موسيقى غير مقاسة.

3- النظر في تدوين الارتجال في الموسيقى العربية:

نذكّر أولا أنّنا قمنا بـ 3 بحوث تهم موضوع الحرية في الإيقاعّ : البحث الأول - حسب التسلسل الزمني - يخص تدوين الارتجال الآلي على آلة القصبة، البحث الثاني يخص تدوين اللغة المنطوقة و البحث الثالث تدوين الغناء للمغني بلقاسمبوقنة (انظر بعض المقتطفات من هذه البحوث في الملاحق).

في البحث الأول حول الارتجال على آلة القصبة (رسالة الأستاذية). كان الارتجال موجودا في 6 مقطوعات من 9 في الطبوع الشعبية (مقامات) التالية :



1.النِّوا (كامل المقطوعة)،

2.الغربي أو طَرْقْ الغربي أو طَرْقْ الصِّيد و هو معروف في الجهة (الصِّيد هو الأسد بالعاميّة التونسية).و فيه محاكاة بعض الحيوانات من بينها الأسد و يروي أسطورة شعبية معروفة جيدا في مناطق أخرى مثل مَلُولِشْ من ولاية المهدية... الارتجال كان بعد موسيقى موقعة :إيقاع 4/4 ثم 4/2،

3.البَرْهومي، يبدأ بارتجال ثم إيقاع 4/4.

4.الصحراوي، يبدأ بارتجال ثم إيقاع 4/4.

5.صالحي اساعيل : ارتجال.

6.صالحي الفْجوجي : ارتجال.

إذا فللارتجال أهميّة قصوى على هذه الآلة. في الغربي، يقع إطالة الشكل الإيقاعي مرة أولى 8 أوقات ثم 14 وقت. في البَرْهومي مرة : 9 أوقات. في الصالحي الفْجوجي 3 مرات : 11 ثم 17 ثم 23 وقتا.

⟸ النتيجة1 :يمكن استبدال المستديرةالتي لا تفي بالغرض في حالات الإطالة هذه بـ"المربعة" = 8 أوقات.

في نفس السياق، في البحث الثالث : أطروحة الدكتوراه،من بين 6 أغان مدروسة حول قدرات صوت المغني، توجد 3 أمثلة تحتوي على ارتجالات غنائيّة.من بينها أغنية لا تحتوي على ارتجالات آلية بل غنائية فقط و هي "و رَاسْ عيوني". المثالين الباقيين يحتويان على ارتجالات آلية على آلة العود تتخلل في كل مرّة الارتجالات الغنائية. هذان المثالان هما : "الوالدة" و "عدّيت عمري". لم يقع فيهما تدوين الارتجالات الآليةو ذلك لأن موضوع البحث كان على القدرات الصوتية للمغني.و قد عوّضنا في تدوين الارتجالات الآلية براحة (4 أوقات) و ذلك مهما كانت المدة الزمنية.

⟸ **النتيجة2** :قصدنا من الراحة أطول شكل سكوت و الأحسن هو استعمال "عصا الراحة" = 8 أوقات فمعدل السكوت في الموسيقى المدروسة هو أكثر من 8 أوقات...

⟸ **النتيجة3** :في الارتجالات الآليّة أو الغنائية : الشرقية منها (مثل ارتجالات المغني بوقْنة في مقام الراست) أو التونسية (الشعبية، آلة القصبة)، تمكّن المُربعة و ما يقابلها من سكوت : عصا الراحة من تسهيل الاستعمال. للمقاييس العذراء في الإيقاع، يمكن استعمال عصا الراحة مبيَّنٌ فوقها عدد المقاييس، و هو ما يمكن استعماله في أغنية "و راس عيوني" لبوقْنة المصاحبة بإيقاع في الارتجال الغنائي إذا ما أردنا ذكر مكان الإرتجال في الأغنية دون تدوينه...



في ما يخص البحث الثاني :حول الكلام المنطوق، اخترنا هذا الموضوع لتواجد الموسيقى في البروزوديا من جهة و كان ذلك آنذاك لإبراز القدرات الكبيرة للصوت.و من جهة أخرى، فعديد الموسيقات تحتوي على مقاطع منطوقة منها، خاصة الإلقاء المصاحب بموسيقى مثلا لإلقاء في نهاية أغنية "غْنايَة لِيكْ" (انظر الملحق الصوتي).

في هذا البحث حول الكلام المنطوق تبيّنا أن الإيقاع في غالب الأحيان حرّ أي لا يخضع بالضبط للنقرة. و قد قدّمنا في هذا البحث تداوين إرشاديّة فحسب. كما اهتممنا بالجانب اللحني و الذي كان وفيّا للواقع أكثر من الجانب الإيقاعي. و بالمقارنة مع التصنيف الموسيقي الغربي للكلام المنطوق فهو يسمّى : ذو إيقاع حرّ. و في هذا البحث وقع الاهتمام لأول مرّة بهذه التسمية و يمكن الجزم بأنّ التصنيف الغربي ملائم لخصائص الموسيقى العربية أيضا.

⟸ **النتيجة4** :تدوين الكلام المنطوق يمكّن من تبويبه مثل الموسيقى الغربية ضمن الموسيقات دون سرعة و بالضبط ضمن الموسيقى ذات الإيقاع الحر. و هو عمل لم يقع القيام به في الموسيقى العربية.

⟸ **النتيجة5** :نادرا ما يقع التدوين الموسيقي للكلام المنطوق في مختلف العلوم. لهذا السبب لا توجد طريقة محددة جديدة لتدوينه موسيقيّا. لهذا نحن نرجّح فرضية عدم الضرورة إلى إيجاد حلّ لتدوينه. يبقى هذا الحل مبدئيّا حتى استكمال هذا البحث في مراحله المتقدمة في أجزاء أخرى مختلفة مستقبلية...

هذا لا يعنى أنّ تدوين الارتجالات محورنا الآخر غير لازم أيضا. ينبغي البحث في هذا الموضوع. يمكّن تدوين الارتجال من معرفة عديد الأشياء عن الموسيقى المؤدّاة خاصّة و أنّ الارتجال له قيمة كبيرة في الموسيقى العربية فهو يأخذ جزءً كبيرا من الأداء في عديد الأحيان. رغم ذلك فالعديد لا يرى لذلك لزوما. لماذا ؟ ما هي الطريقة المثلى لتدوين الارتجالات في الموسيقى العربية ؟حتّى الارتجالات الموزونة غير وفيّة للموسيقى الأصلية رغم خضوعها للنقرة. سنتجاوز هذه الأسئلة الضرورية لكن التي لا يمكن الإجابة علها إلا عند نهاية جميع بحوثنا في هذا الموضوع.



لتدوين الارتجال، هل يمكن اعتماد طريقة "الإلقاء المنغم" récitatif الذي تكون فيه القِيم الموسيقية إرشادية فقط والذي يجب على المؤدي فيه أن يحاول قبل كل شيء تقليد الإيقاع الحر للغة المنطوقة؟ نعتقد أنّ ذلك لا يمكن، فالارتجال لا يؤدّى من جديد بَعْد الكتابة الموسيقية كالـ"إلقاء المنغم" récitatif. فالمطلوب هو الترجمة الحرفية للموسيقى المؤدّاة عن طريق الكتابة. من ضمن الموسيقات الغربية الأخرى دون سرعة نجد الروباتو و هوإشارة للتعبير تأمر بتقديم درجات معينة من اللحن أو تأخير أخرى للتخلي عن صرامة المقياس. و نفس الشيء لا يمكن اعتماد هذه التجربة لتدوين الارتجال في الموسيقى العربية، فالارتجال ليست الغايةُ منه إعادة أدائه فهو ارتجال لا يعاد.

بالعودة في نهاية الأمر للموسيقى العربية، نلاحظ أن الارتجال يعتمد على المسار اللّحني الذي غالبا ما لا تُكتَب أشكاله الترقيميّة بل تكتب فيه الدرجات فقط مع استعمال "الوَقفة" point d'orgue... إذًا فهذه الحريّة في الارتجال تعود إلى المسار اللحني الذي يَبدأ منه تعلم الارتجال و يتواصل فيما بعد عن طريق الإطالة بالإثراء. فهل يمكن اعتماد طريقة كتابة المسار اللحني لتدوين الارتجالات ؟ نحن نعتقد أنّ هذا جائز بعد البحث في أسلوب آخر قديم كان مستعملا في الموسيقى الغربية و الذي كان لا يبيّن الإيقاع و هو الغناء القريڤوري.

لكنّ مجال البحث الحالي لا يسمح لنا بالبحث المذكور الذي يتطلّب رجوعا تاريخيا مهمّا يبيّن أسلوب الكتابة الموسيقيّة آنذاك و التّي هي أصل الحاليّة. إلى جانب ذلك، فينبغي دراسة فرضيّات أخرى قبل التطرّق إلى هذه و هي الموسيقى غير المقاسة و هو محور آخر قار و الذي قد يفسّر عدم إيلاء تدوين الارتجالات و الكلام المنطوق أيضا أهميّة عند العديدين، إلخ.

الخاتمة

إنّ الحديث على حرّيّة الإيقاع في الموسيقى مجال واسع. و هو ما تطرقنا إليه في العنصر الأول المسمّى : الإيقاع. في العنصر الثاني: السرعة tempo، تطرّقنا إلى السرعة من عديد الجوانب...و هو عنصر هام أيضا في علاقة بحرية الإيقاع. أما العنصر الثالث : النظر في تدوين الارتجال في الموسيقى العربية، فهو خلاصة هذا العمل المتعلق بموسيقتين تتحدّيان الإيقاع و هما الارتجال و الكلام المنطوق. فهو يمكننا من الدراسة المعمقة للارتجال كموضوع يهم الموسيقيين أكثر. لكنَّ ضيق مجال هذا البحث لم يمكّنّا من الإجابة على هذا السؤال الإنشائي الهام.يبقى إذًا السؤال التالي مطروحا في هذه المرحلة الأولى من البحث في انتظار بحوث مستقبلية مختلفة :كيف يكون تدوين الارتجال و الكلام المنطوق؟



قائمة المراجع

الحاج قاسم، أحمد. (2003). آلة القَصبة بِجُبِنْيانة. تونس.

Abromont, Claude. Guide de la théorie de la musique. France.

Boulez, Pierre.(1963). Penser la musique aujourd'hui*. France.*

D'Indy, Vincent. (1912). « Cours de composition musicale »*. France.*

De Candé, Roland. (1983). Nouveau dictionnaire de la musique*. France.*

Emmanuel, Maurice. (1911). « Histoire de la langue musicale « Les musiciens célèbres » (Antiquité, moyen âge)» *. France.*

Emmanuel, Maurice. (1911). « Histoire de la langue musicale « Les musiciens célèbres » (Renaissance, époque moderne, époque contemporaine)»*. France.*

Gammond, Peter &Arnold, Denis. (1991). Dictionnaire encyclopédique de la musique : Université d'Oxford : L à Z*. France.*

Hadj kacem, Ahmed. (2017). Esthétique de la voix dans la chanson populaire tunisienne*. Tunisie.*

Hadj kacem, Ahmed. (2005). La part de la nature et de la culture dans la voix du Tunisien*. Tunisie.*

Philippo, Michel. (2005).« Tempo », *Dictionnaire de la musique. France.*

Siron, Jacques. (1992). La partition intérieure : jazz, musiques improvisées*. France.*

الملاحق

ملحق ١-استخبار (ارتجال) على آلة القصبة في الطّبع الشعبي (مقام) "الصّالْحي الفُجُوجي":







ملحق 2-تدوين الكلام المنطوق:



ملاحظة : الكلام المنطوق لا يخضع للنقرة (إيقاع حرّ)، الأشكال إرشادية فقط.

الجملة : سي أسامة تِجّمْشي تْعَرَّفْنا بْروحِكْ ؟ (يا سيد أسامة، هل من الممكن أن تعرّفنا بنفسك ؟)



ملحق 3-تدوين أغنية الوالدة للمغني بلقاسم بوقنة:

ملاحظة : موّال يليه غناء إيقاعه بو نوّارة.عُوِّضت تقاسيم العود براحة (4 أوقات) مهما كان طولها تركيز الغناء.

الكلمات :

يا والدة طيڤي الفراڨ و ضيمه   عالحي ما تِڨعُد غُمامة ديما

طيڤي الفراڨ و همّه   و حطّي على ڨلبك جبل بصمّه

لا تَڨلڨي من وحشنا يا يمّة   يْهِبّ الفْلك للعبد بالتّبريمة

طيڤي الفراڨ و هولا   حتّى يَفعَل خالڨي مفعوله

و إنشاء الله يحنّ الكَريم المولى   و نروّحو للوكر و إمّاهِيمه

يا والدة لا تُڨعْدي مهبولة   في غيابنا ديري للعَوَج تِسڨيمه



الفراڨ و صبره   و من وحشْنا ما تُخْنڨِكش العَبرة

و الحيّ من بعد الوْجيعة يَبرى   كل شي يوفى ما تبڨاله ڨيمة

نوصّيك ما تعزّي جوابه و حبره   و عَلى حالكم ما تخَلّفيش كِليمة

الفراڨ و ناره   رومي حَدَج الحَنظلة و إمراره

علْ ڨايمة حطّي عَصا صبّارة   لين تَڨلعي حوليك بالتِّخصيمة

نِي عارفه ڨلبك مِشي شَطّارة   مع الطّين زاداته المَطر تِلييمه

التدوين الموسيقي :

Fin



دور الخلايا الإيقاعية في تأكيد الهوية الموسيقية العربية للمؤلفات المتعدّدة الأصوات

THE ROLE OF THE ACCOMPANYING RHYTHMIC CELLS IN POLYPHONIC ARABIC MUSIC

د. نُهيل سلّوم Dr Nouheil SALLOUM

سوريا/المركز السعودي للموسيقي-المملكة العربية السعودية

Syria/Saudi Music Center - Kingdom of Saudi Arabia

nouheil.s.salloum@hotmail.com

الاستلام: 2022/05/26 التّحكيم: 19-2022/06/16 النّشر: 2022/8/20

الملـخّـص

انطلاقاً من أهمية عنصر الإيقاع في الموسيقى وعلاقته العضوية مع كل من اللحن والهارموني والنسيج في اكساب العمل الموسيقي وحدة بنائية مهمة. ونظراً لدور الخلايا الإيقاعية المرافقة للحن الرئيسي في تأكيد الهوية الموسيقية العربية للمؤلفات المتعددة الأصوات، حاولنا في هذه الدراسة تقديم شرح مقتضب لماهية الإيقاع بالإضافة إلى توضيح مصطلح الايقاع في الموسيقى العربية، كما أشارت الدراسة إلى دور الخلايا الإيقاعية المرافقة، وطرحت تساؤلاً بخصوص الدور الذي تلعبه الخلايا الإيقاعية المرافقة في تأكيد الهوية الموسيقية العربية للمؤلّفات المتعددة الأصوات، واستندت إلى تحليل بعض النماذج الموسيقية وخلصت إلى نتيجة تبين فيها أهمية الدور الإيقاعي في المرافقة للمؤلفات التي تعتمد تعدد التصويت في الموسيقى العربية، بالإضافة إلى إظهار بعض الأساليب والتقنيات التي تساعد في المرافقة الإيقاعية ضمن قواعد محددة.



الكلمات المفتاحيّة

الإيقاع، الموسيقى العربية، المرافقة الإيقاعية، تعدد التصويت.

ABSTRACT

Rhythm is an important element in music, along with the rest of the elements such as melody, harmony, and texture, which make up the musical work. In addition to the important role of rhythmic accompaniment in polyphony.

In its theoretical framework the study provided a brief explanation of the nature of rhythm in addition to clarifying the term rhythm in Arabic music and show the role of the accompanying rhythmic cells.

Moreover, the study raised question regarding the role of the accompanying rhythmic cells in polyphony and if it fits the identity of Arabic music?

The study based on musical analysis that led to the extraction of some useful rules.

KEY WORDS

Rhythm, Arabic music, Rhythmic accompaniment, Polyphony.

المقدّمة

إنَّ عناصر الموسيقى الأساسية هي اللحن (melody)، والايقاع (rhythm)، والهارموني (harmony)، والنسيج (texture) وعناصر أُخرى، تندمج تلك العناصر مع بعضها البعض لإخراج عمل فني متقن مع وجود خبرة المؤلف أو الموزع الموسيقي وحسّه المرهف في استخدام تلك العناصر.

يُعتبر الإيقاع من العناصر الملازمة والمنظِّمة للموسيقى ويساعد في صياغتها وإظهار شخصيتها المميزة عن طريق الميزان الموسيقي والوحدة الإيقاعية والنبرات والسرعة، كما ويبرز الإيقاع بطرق وامكانيات فائقة التنوع والثراء داخل المقطوعة الموسيقية، بالإضافة إلى أنّه أحد العناصر المهمّة في تشكيل النسيج الموسيقي بما فيه النسيج المتعدد الأصوات.

أمّا بالنسبة للموسيقى العربية، فإنّها تتكون من عنصري اللحن والإيقاع فقط، وقد عُرفت حتى أوائل القرن العشرين بأنَّها غنائية وأحادية الصوت، ولم تعتمد تعدد التصويت في موسيقاها، وبالتالي لم تتجه إلى كتابة خطوط مصاحبة مستقلة يبرز فيها التنوع الإيقاعي واللحني، بل كان أسلوب الأداء بعزف نفس اللحن بالأسلوب المونوفوني (monophonic[64]) أو الهيتروفوني (heterophony[65])، أي أنَّ الثراء والتنوّع الإيقاعي واللحني كان يظهر من خلال العازف معتمداً على الارتجال وإظهار الزخارف والتلوينات، بالإضافة لمرافقة الآلات الإيقاعية.



ومن ناحية أخرى، إنّ مصاحبة الآلات الإيقاعية للتراث الموسيقي العربي مرت بمراحل عظيمة من التطور، بالإضافة إلى الدور الهام لضابط الإيقاع الذي كان يعتبر حجر الأساس ضمن التخت الشرقي، وإنَّ هذا النوع من المصاحبة الإيقاعية يساهم في المحافظة على الضبط الزمني ويزيد من رونق اللحن العربي حيويةً وتعبيراً، كما ويوسّع مساحة الإبداع الموسيقي ويكسب المقام ألواناً متعددة ومذاقات مختلفة.

---

[64] مونوفوني (monophonic): نسيج يتكومن من خط لحني واحد بدون أي مصاحبة بوليفونية أو هارمونية، ولا يزال هذا النوع معروف حتى الآن في موسيقى العالم العربي

[65]الهيتروفوني(heterophony): نوع من تعدّد التصويت غير المقصود يظهر في الغناء الشعبي عندما يتأخر بعض المغنيين لوهلة قصيرة عن زملائهم في غناء لحن مفرد. أو عند قيام بعض العازفين بارتجال زخرفة (كل بطريقته) على لحن يؤديه باقي العازفين في شكله الأصلي.

ومع بداية القرن العشرين وتطور أداء الموسيقى العربية بدأ العديد من الموسيقيين يعتمدون على تقنية تعدد التصويت، فأصبحوا يستخدمون تقنيات الموسيقى الغربية مثل الهارموني (harmony[66]) والكونتربوان (counterpoint[67])، والتوزيع الموسيقي (orchestration[68])، أي إنَّ الموسيقى العربية كانت من قبل تكتفي بالإيقاع كمنظّم قلب العمل الموسيقي، أمّا الآن نرى محاولات جديدة في استخدام عنصر الإيقاع داخل الخطوط المصاحبة[69] (المرافقة)، اتجهت لصالح خلق خلايا وابرازها كأبنية هندسية داخل العمل الموسيقي.

ويقول إدوار طوريكيان في هذا الصدد:

" البوليفونيا (تعدد الأصوات) أي مصاحبة الألحان الثانوية للحن الأصلي تعتبر ظاهرة قيّمة تساهم في إثراء الخط اللحني وتخلق جواً صوتياً بشرياً أكثر توسعاً على امتداد عامودي وأفقي في نفس الوقت، فتكسب الموسيقى العربية كثافة تملأ القلب والعقل معاً ". (طوريكيان، 2018، ص9).

إنَّ تنويع الخلايا الإيقاعية ضمن خطوط عمودية وأفقية تقودنا إلى نوع من الهارمونيا الإيقاعية أو البوليفونيا الإيقاعية، وهذا التنويع ممكن من خلال مزج وزخرفة تلك الخلايا (الإيقاعية) بتركيبات مختلفة وتغيير أشكالها الأصلية بالتحليل والتركيب والتناوب والتكرار والتعارض والتباين والتكاثف، والتجزؤ، والاختفاء، والظهور.



ومن ناحية أخرى نرى ضرورة عدم الانجرار الكامل في بناء مصاحبات (لحنية وايقاعية) كثيفة على امتداد العمل الموسيقي، لأنَّ جوهر الموضوع يكمن في إحساس المؤلف في وضع تلك المصاحبات ودعمها بكل التقنيات الخاصة، بالإضافة إلى تجنب التوزيع الكثيف الذي يؤدّي إلى تهميش اللحن الأساسي وطمسه وإخفاء هويته.

سنقدّم في هذه الدراسة عرض نظري لماهية الإيقاع، وتوضيح لمصطلح الإيقاع في الموسيقى العربية، وتبيان دور الخلايا الإيقاعية المرافقة داخل المؤلفات الموسيقية المتعددة الأصوات والتي تتناسب وهوية الموسيقى العربية، من خلال استعراض بعض النماذج وتحليلها.

---

[66] الهارموني (harmony): علم وفن مزج الأصوات الموسيقية التي تعزف معاً في وقت واحد، ولهذا المزج قوانينه التي تحدده.

[67] الكونتربوان (counterpoint): هو عملية اندماج الألحان مع بعضها بشكل أفقي، وقد اشتقت الكلمة من التعبير اللاتيني punctus contra Punctum، أي نقطة مقابل نقطة أو نغمة مقابل نغمة. إن عملية إضافة خط لحني إلى خط آخر تدعى كونتربوينت للخط الآخر، لكن الاستخدام الأكثر شيوعاً للكلمة هو للدلالة على اتحاد لحنين أو أكثر وكلّ له أهمية بحد ذاته ليُسمعوا في وقت واحد وليكونوا في المحصلة نسيجاً متماسكاً.

[68] التوزيع الأوركسترالي (orchestration): هو فن كتابة الموسيقى للآلات الأوركسترا المتنوعة، أي إعطاء كل آلة أو كل مجموعة من الآلات دوراً محدداً بحيث يخدم الناحية التعبيرية.

[69] المصاحبة (accompaniment): هي عبارة عن الدور المصاحب الثانوي بالعزف أو الغناء الذي يؤدّي إلى تقوية الصوت الأساسي وإثرائه.

تكمن مشكلة الدراسة أنّها تتناول بالتحليل العلاقة الإيقاعية ما بين الخط الأساسي والخطوط المرافقة، وما هو الدور الذي تلعبه الخلايا الإيقاعية المرافقة في تأكيد الهوية الموسيقية العربية للمؤلفات المتعددة الأصوات.

سنعتمد في هذ الدراسة المنهج الوصفي (تحليل محتوى) لملائمته أغراض الدراسة.

١-ماهية الإيقاع:

يعتبر الإيقاع أقدم العناصر الموسيقية، ونظراً لأنّه من المسائل المثيرة جداً للجدل وذلك لتشعب الحيّز والأطر التي يشغلها سنحاول تقديم بعض من الشروحات المبسطة لخدمة البحث.

إنَّ كلمة إيقاع (rhythm) مشتقّة في الأصل من الكلمة اليونانية (rhuthmos)، المتعلقة بكلمة (rhein) والتي تعني التدفق (flow).

يُعرّف أفلاطون الإيقاع بقوله كما يلي:" الإيقاع هو تنظيم الحركة ". (René, 1979, p.12).



ويُعرّف قاموس أكسفورد (oxford) الإيقاع على أنّه:

" حركة تتميز بالتعاقب المنظم للعناصر القوية أو الضعيفة ". (London, 2001).

إذاً نستطيع القول إنَّ الإيقاع هو العنصر الذي ينظم حركة الموسيقى وتدفقها خلال الزمن، (مجمع اللغة العربية، 2000، ص131)،

ويعرّف صفي الدين الأرموي الإيقاع بقوله:

" الإيقاع جماعةُ نقراتٍ بينها أزمنة محدودة المقادير، لها أدوارٌ متساوياتُ الكمية، على أوضاع مخصوصة، ويدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم". (الأرموي، 1980، ص279).

وللموسيقى في أغلب الأحيان وقع كامن فيها مرافق لها يسمّى بالنبض الإيقاعي (pulse)، هو "قلب" الموسيقى لا يمكن سماعه بوضوح، ولكن هناك شعور دائم به يمكن أن يكون منتظماً أو غير منتظم.

والضربات "النقرات" (beat)، في الموسيقى قد تكون قوية أو ضعيفة في علاقتها مع بعضها البعض، وقد تبرز في فترات منتظمة أو غير منتظمة، ممكن أن تكون متطابقة مع الميزان الإيقاعي أو غير متطابقة، وطبقاً لحالة المزج بين هذه الضربات يمكن تمييز أنواع مختلفة من الموازيين الإيقاعية.

والموسيقى تتحرك ضمن تنظيم مختلف ومتنوع للقيم الزمنية، وهذا التنظيم يحتوي أصواتاً وفترات صمت (سكتات) لهما قيم زمنية نسبية (من حيث الطول والقصر)، إذا ما اجتمعت سويةً أدت لتشكيل أنماط إيقاعية مختلفة ومتنوعة يتألف منها العمل الموسيقي أو المقطوعة الموسيقية.

والمقطوعة الموسيقية تنقسم إلى أجزاء تتساوى في أزمنتها وتسمّى مقاييس مفردها مقياس (measure)، ويحتوي كل مقياس على عدد محدد من القيم الزمنية للنغمات والسكتات تفصل بينها أسطر عمودية تسمّى حاجز (bar line) ويحددها دليل المقياس أو الميزان (meter)، والذي مهمته تنظيم تدفق الموسيقى خلال الزمن.

أخيراً نستطيع القول إنَّ الإيقاع هو كل ما يتصل بالزمن فهو عنصر التنسيق والتنظيم الأساسي في الموسيقى الذي يتكوّن من متتابعات زمنية من الأشكال الموسيقية (النغمات والسكتات) تحدد في مضمونها موضوعاً يتكوّن بمقتضاه الهيكل الزمني للحن، وهو صورة للانتظام في الحركة والزمن ونظام تكرار الضربات أو النبضات المرتبة في مجموعات يحدد قيمتها الميزان. (London, 2001)


صفحة [197]

ومن ناحية أخرى يمثّل الإيقاع نوعاً معيناً من التفكير الفنّي، وهو إلى جانب التنظيم النغمي يعكس تلك السمات الفنية والجمالية والكونية والتي تتمثل في المعايير الزمانية والمكانية. (الدارس، 2013، ص243).

كما يعتبر الإيقاع أحد الوسائل الفنية التعبيرية التي تكشف عن المضمون والشكل والأسلوب والقالب وغيرها من خصوصيات العمل الموسيقي، ووظيفته حفظ الوزن وضبط حركة اللحن، وتقسيم الأزمنة تقسيمات منتظمة ذات مدلولات تختلف من حيث الطول والقصر، فهو أحد مصادر الإثراء والقوة والتلوين. (الحاج، 2016، ص1).

2-الإيقاع في الموسيقى العربية:

تميّزت الموسيقى العربية بغنى إيقاعاتها وتنوّعها، وتلك الإيقاعات بنيت على الأوزان الشعرية وبحورها، وإنّ مصطلح الإيقاع في الموسيقى العربية يشمل المفهوم الذي تحدثنا عنه سابقاً (ماهية الإيقاع)، ويتجاوزه للدلالة على التوقيع والضرب على الآلات الإيقاعية المصاحبة لأداء الضروب الإيقاعية مثل (السماعي الثقيل، النوخت، المصمودي الكبير. إلخ).

استُخدم مصطلح "الإيقاع" في الموسيقى العربيّة القديمة باسم الأدوار (cycles)، والتي شرحها صفي الدين الأرموي (توفي سنة 693هـ) في كتابه (الأدوار في الموسيقى)، وخصص الفصل الثالث عشر لشرح أدوار الإيقاع،

وأتت هذه الأدوار بمسميات عديدة منها (الثقيل الأول، والثقيل الثاني، خفيف الثقيل، ثقيل الرمل، رمل، خفيف الرمل، الهزج، خفيف الهزج). (الأرموي، 1986، ص 20).

ويعتمد تنظيم الضروب الإيقاعية على نوعية النقرات المستخدمة في تشكيل الإيقاع من دُمْ (ضربة قوية) وتَكْ (ضربة ضعيفة) والأس (السكوت)، كما ويتكون من عدد محدد من النقرات التي تتراوح ما بين 2 وتصل إلى 120 مثل، إيقاع الشنبر المصري/موشح (بدر حسن قد تبدى) نقرة 48، وإيقاع الرمل/موشح (أي ظبيٍ لوا) 56 نقرة، وإيقاع الثقيل المصري/ موشح (نزهة الأرواح) 96 نقرة. (أبو الشامات، 1997، ص 119-138).

3-دور الخلايا الإيقاعية المرافقة ضمن العمل الموسيقي المتعدد الأصوات:

إنَّ طبيعة الموسيقى العربية التقليدية اعتمدت خطّاً لحنياً أفقياً مع مراعاة أداء الزخارف والتنويعات المرتجلة بعيداً عن أسلوب تعدد التصويت، ومع بداية تطبيق تعدد التصويت في الموسيقى العربية أصبح لا بد من ابراز دور الخلايا الإيقاعية المرافقة بشكل يناسب الموسيقى العربية ويحافظ على هويتها.


صفحة [198]

تكمن أهمية التنويع الإيقاعي في الموسيقى العربية في ابراز ثراء الضروب الإيقاعية ضمن العمل البوليفوني فبالإضافة إلى دور عازف الإيقاع بالمسايرة (المصاحبة الإيقاعية)، يمكن دعم هذا الضرب الإيقاعي من خلال كتابته لبعض الآلات الموسيقية الأخرى، وهذا ما نستطيع أن نسميه المرافقة المصاحبة بواسطة إيقاع المرافقة ذات البناء الإيقاعي المميز بنقراته الثقيلة والخفيفة والصامتة، فالمرافقة الإيقاعية تعني التجسيد الزمني للنقرات الصادرة عن الآلة الإيقاعية أو أي آلة أخرى تحاكي بها اللحن الرئيسي، كأن نبرز مثلاً آلة الكونترباص بعزف مرافقة هارمونية على ضرب إيقاع عربي كالمصمودي الكبير مثلاً.

كما أنَّ الضروب الإيقاعية في الموسيقى العربية تتميز بإمكانية إدخال تنويعات مختلفة على هيكلها الرئيس. ويشير نبيل الدارس من وجهة نظره أن عملية تنويع الضروب الإيقاعية تعتمد على تنويعات تتضمن تشكيلات إيقاعية مع تغيير النبر (accent)، وتنويعات في الرسم الإيقاعي للضرب وتنويعات مركبة من النوعين السابقين.

(الدارس، 2013، ص250).

ويساعد تنويع الخلايا الإيقاعيّة المرافقة في خلق نوعاً من التنويع والتناسق مع إيقاع اللحن الأساسي كما ويضفي نوعاً من الحيوية والحركة والبناء والتناسق والجمال، ويساعد في ابراز تأثيرات انفعالية وعاطفية.

٤-٢الإطار التطبيقي:

سنقوم في هذا الإطار بتحليل العنصر الإيقاعي في أربعة نماذج، بالتركيز على طريقة استخدام الخلايا الإيقاعية المرافقة وما يمكن أن تحققه من غايات موسيقية وجماليات تعبيرية، الأمر الذي يسهم في الإضاءة على أهمية دور المرافقة الإيقاعية ضمن الأعمال الموسيقية التي تعتمد تعدد التصويت في الموسيقى العربية، وفيما يتعلق بالنماذج المستخدمة، عينة الدراسة، فقد قمنا باختيارها نظراً لثرائها وتنوعها.

٤.١-النموذج الأول: (صرخ يا ديب[70]):

بالنظر إلى الشكل (1)، يعرض اللحن الأساسي في الكمان الأول، أمّا في الكمان الثاني يستخدم المؤلف شكل النمط الإيقاعي المتكرر (ostinato[71]) المشتق من إيقاع اللحن الأساسي والداعم له، وفي التشيلو يوجد طنين إيقاعي (rhythmic pedal[72])، على الدرجة الثالثة (الغماز في السيكاه)، بصيغة البيضاء (half note)، وفي الناي يستخدم شكل إيقاعي مبتكر بشكل النمط الإيقاعي المتكرر (ostinato) أيضاً، واعتمد المؤلف المرافقة هنا بتغيير النبر على الضربة الثانية (الضعيفة)، بالإضافة لاستخدام أسلوب الطنين على درجة الارتكاز في الكونترباص، بأسلوب طنين مجزأ بضربات إيقاعية على شكل إيقاع الهجع كما واضح في الشكلين (1)، و(2).



تبدو العلاقة بين الخطوط متمايزة ومتنوعة، وهذا يعزز من ديناميكية العمل كما هو واضح في الشكل (2).

---

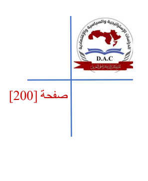
[70] أغنية من مسرحية أيام فخر الدين للأخوين رحباني. يمكن الاطلاع على كامل المدونة الموسيقية من أطروحة دكتوراه (تعدد التصويت في المقامات غير المعدلة في الموسيقى العربية منذ بداية القرن العشرين-لبنان أنموذجاً) ص445.

[71] النمط الإيقاعي المتكرر (basso ostinato): هو خط لحني خفيض الطبقة يتكرر بإلحاح ويصحبه نسيج موسيقي مختلف.

[72] الطنين الإيقاعي (rhythmic pedal): هو تثبيت إحدى الدرجتين (الأساس أو الغماز) كشكل من أشكال المرافقة الإيقاعية.



الشكل الرقم (1)





الشكل الرقم (2)

وفي الشكل (3)، ينشد الكورال (أصوات النساء والرجال) اللحن الأساسي في مقام الهزام، مع مرافقة في عائلة الوتريات، ومصاحبة هارمونية إيقاعية في الكونترباص على الضرب الإيقاعي (إيقاع المصمودي الصغير) بالإضافة لوجود الآلات الإيقاعية.

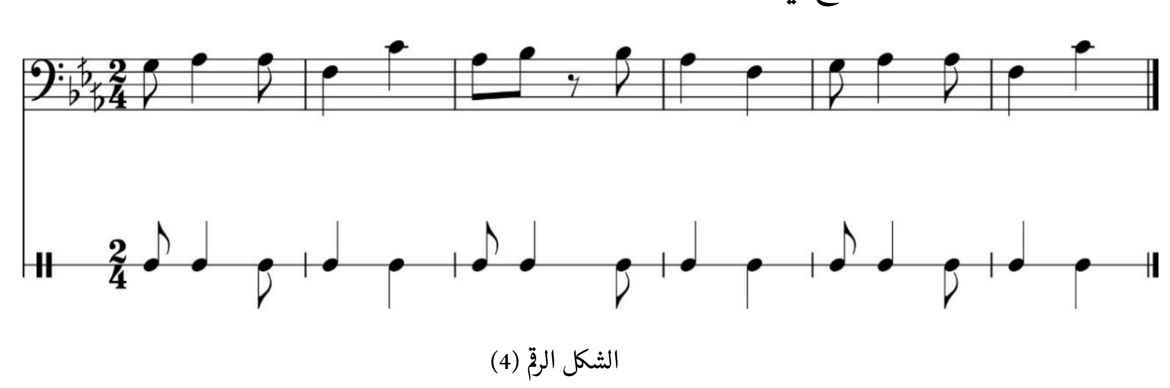




الشكل الرقم (3)

نرى في الشكل (3)، أنّ آلتي الإيقاع والكونترباص وظيفتهما محاكاة للميزان الموسيقي، أي خلفية مستمرة لإيقاع اللحن (ostinato)، كما هو واضح في الشكل (4):





الشكل الرقم (4)

2.4-النموذج الثاني: مروج السندس[73]:

يؤدي الكمان الثاني اللحن الأساسي، أمّا في الكمان الأول يستخدم المؤلف أسلوب تأخير النبر القوي (syncopation[74])، مع استخدام أسلوب الطنين الإيقاعي كما هو واضح في الشكل (5):

[73] العمل من ألحان وتوزيع الأخوين رحباني. يمكن الاطلاع على كامل المدونة الموسيقية من أطروحة دكتوراه (تعدد التصويت في المقامات غير المعدلة في الموسيقى العربية منذ بداية القرن العشرين-لبنان أنموذجاً) ص 415.

[74]Syncopation : وسيلة يستخدمها المؤلفون لتغيير موقع الضغط على النغمات متجنبين في ذلك الإيقاع النظامي، وبذلك يُشدد على الضربة الضعيفة بدل القوية، فتصبح الضربة الضعيفة قوية، والضربة القوية ضعيفة.



الشكل الرقم (5)



وفي آلة الناي يستخدم شكل إيقاعي مبتكر بشكل أوستيناتو (ostinato)، وبأسلوب تأخير النبض القوي (syncopation)، مع استخدام حلية الناقلة المضاعفة (double appoggiatura)، كما هو واضح في الشكل (6).

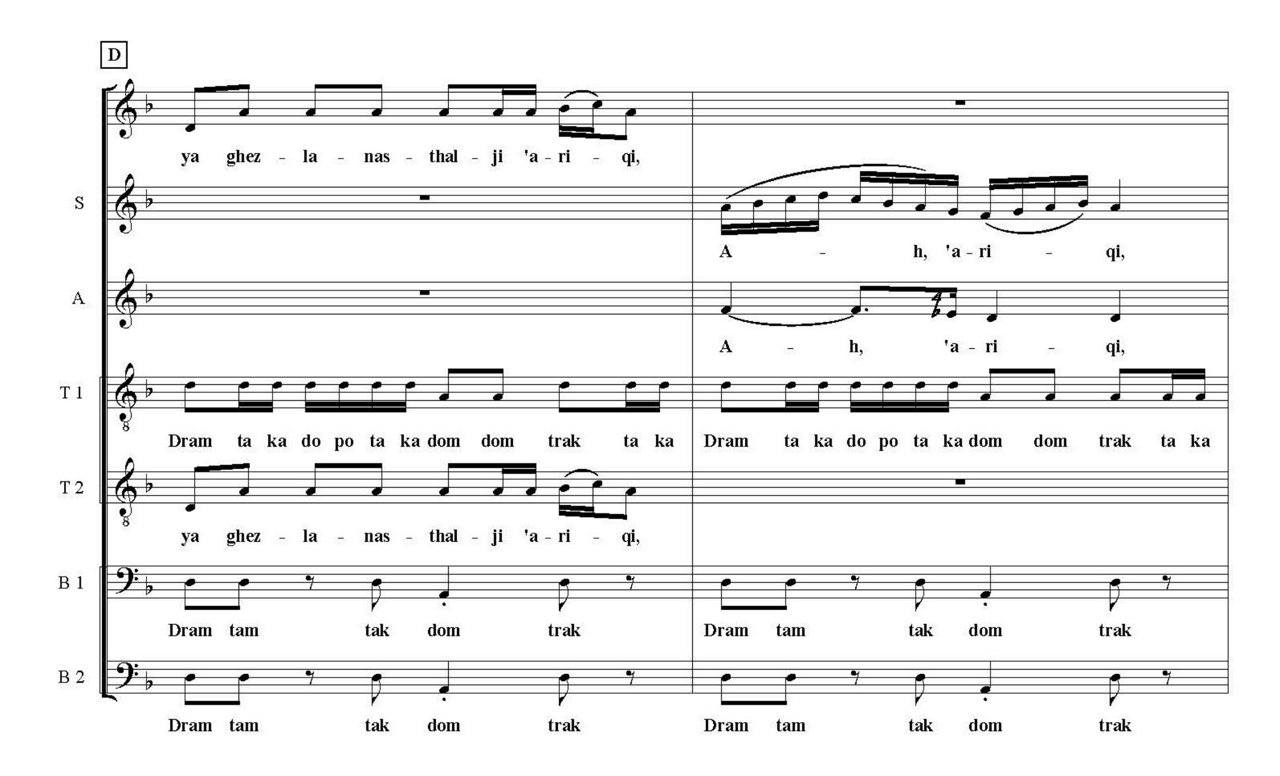


الشكل الرقم (6)

تبدو العلاقة الإيقاعية متوترة بسبب وجود السنكوب (syncopation)، بالإضافة إلى تنوع استخدام الأشكال الإيقاعية إمّا بالتناوب أو بالشكل الجماعي أعطى شكلاً متناسقاً وجميلاً.

3.4-النموذج الثالث: (يا عتبات الثلج[75])

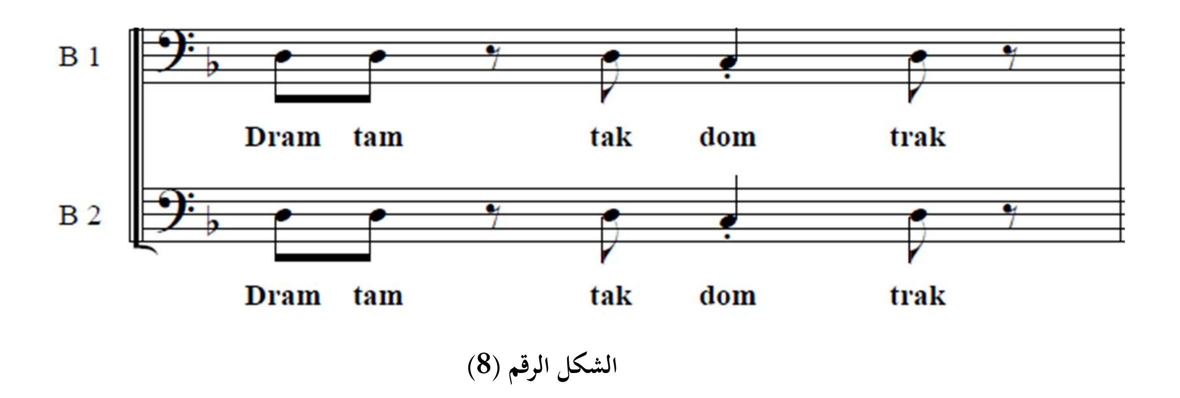
[75] الأغنية من ألحان مارسيل خليفة، وتوزيع إدوار طوريكيان. يمكن الاطلاع على كامل المدونة الموسيقية من أطروحة دكتوراه (تعدد التصويت في المقامات غير المعدلة في الموسيقى العربية منذ بداية القرن العشرين-لبنان أنموذجاً) ص535.



الشكل الرقم (7)

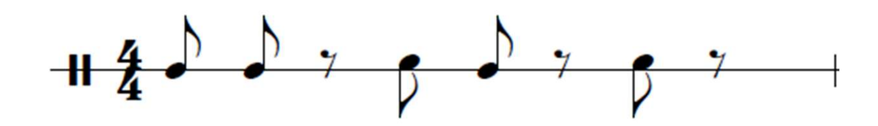


أسند الموزع دور المرافقة الإيقاعية ومحاكاة الميزان الموسيقي للأصوات البشرية بصوتي الباص الأول، والباص الثاني، واستخدم أسلوب الطنين على درجتي الركيزة والغمّاز الهابط من خلال أداء شكل إيقاع المصمودي الصغير، كما هو واضح في الشكل (7)، (8).



الشكل الرقم (8)

ايقاع المصمودي الصغير



الشكل الرقم (9)

أمّا بالنسبة لصوت التينور الثاني، يستخدم الموزع شكلاً إيقاعياً مبتكراً بأسلوب الطنين بين درجتي الركيزة والغمّاز الهابط، كما هو واضح في الشكل (10).



الشكل الرقم (10)

إنَّ تنوع الأشكال الإيقاعية بالإضافة إلى تنوّع المصاحبات الإيقاعية بين الأصوات في هذا المثال أعطى أشكالاً متنوعة ومتناسقة بالإضافة إلى استخدام ضرب المصمودي الصغير الذي أعطى طابعا عربياً جميلاً.

٤.٦-النموذج الرابع: عودي يا سليمى[76]:

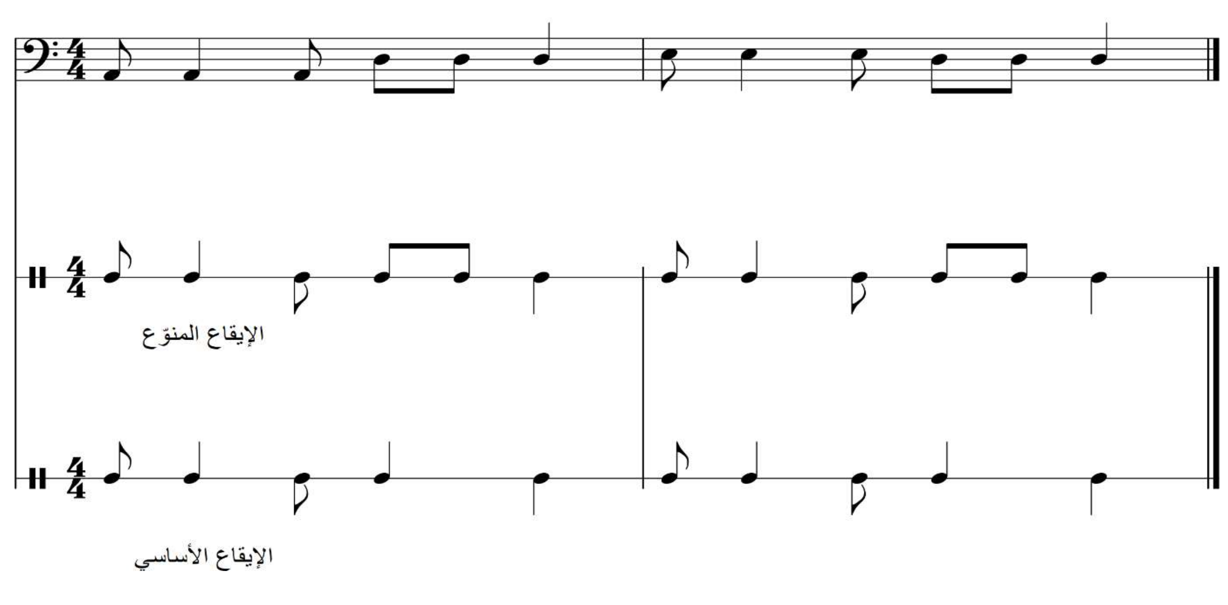


الشكل الرقم (11)

نلاحظ استخدام تنويع المرافقة الإيقاعية باستخدام الهيتروفونيا المقصودة في (solo) مع السوبرانو، بالإضافة إلى محاكاة للميزان الموسيقي في الأصوات، التينور والباص الأول، والباص الثاني، بإيقاع الصعيدي المنوّع كما هو واضح في الشكل (11)، (12).

---

[76] الأغنية من ألحان مارسيل خليفة وتوزيع إدوار طوريكيان. تم الحصول على النوتة الموسيقية من بحث للدكتور إدوار طوريكيان قُدِّم في مؤتمر الموسيقى العربية السابع والعشرون، دار الأوبرا المصرية، من 3-6 نوفمبر، 2018، ص 13.



الشكل الرقم (12)

5. نتائج التحليل:



بعد القيام بتحليل العيّنة المختارة ظهر لدينا بعض الأساليب والتقنيات المستخدمة التي تساعد في إبراز دور الخلايا الإيقاعية في المؤلّفات المتعددة الأصوات مع التأكيد على هوية وشخصية الموسيقى العربية، فيما يلي عرض لبعض من تلك التقنيات والأساليب:

- استعمال الضروب الإيقاعية العربية بأسلوب المرافقة الإيقاعية في آلات موسيقية أخرى تحاكي الميزان الموسيقي.
- استعمال الهيتروفونيا المقصودة (أي التنويع على اللحن الأساسي باستخدام أشكال إيقاعية منوعة) وهو ما يميز الأسلوب العربي في الأداء.
- استخدام أسلوب الطنين الإيقاعي (rhythmic pedal).
- استخدام أسلوب النمط الإيقاعي المتكرر (ostinato).
- ابتكار أشكال إيقاعية منوّعة مشتقة من إيقاع اللحن الأساسي.
- أداء ضغوط ايقاعية مستوحاة من الهيكل العام للحن.
- استعمال مرافقات هارمونية على ضروب ايقاعية عربية.
- استخدام أشكال إيقاعية من الحليات والزخارف (ornaments) لإبراز التنوع الإيقاعي واللحني.
- تجنّب التكثيف في الخطوط الإيقاعية المرافقة.

الخاتمة

تبين لنا من خلال هذه الدراسة أنَّ الإيقاع يقع في وحدة عضوية مهمة مع اللحن والهارموني والنسيج، وهو عنصر هام لإثراء العمل الموسيقي بشكل عام، بالإضافة إلى الدور الذي يلعبه في الموسيقى العربية عامةً، وفي المؤلّفات التي تعتمد تعدد التصويت بشكل خاص، والذي يضفي عليها نوعاً من الحيوية، والحركة، والتناسق، والجمال.

وبعد عرض سريع لماهية الإيقاع، وتوضيح مصطلح الإيقاع في الموسيقى العربية، وتبيان دور الخلايا الإيقاعية المرافقة، وتحليل بعض النماذج، استطعنا استخلاص بعض النتائج والأساليب التي ربما تكون مفيدة، وتعتبر عنصر إيجابي في إظهار دور الخلايا الإيقاعية في تأكيد الهوية الموسيقية العربية للمؤلّفات المتعددة الأصوات.

لقد كان الهدف من هذه الدراسة محاولة تقديم فكرة عن أهمية دور الإيقاع في المؤلّفات العربية التي تعتمد تعددالتصويت، هذه التقنية التي مازالت قيد التجربة والدراسة في الموسيقى العربية.



أخيراً، إنَّ الإيقاع في الموسيقى العربية مرَّ بمراحل عظيمة من التطور والتجديد، وربما تجد في تعدد التصويت تقنية جديدة يمكن أن تستفيد منها في تطوير ذاتها، ولكن من دون أن تشوّه هويتها.

قائمة المراجع

A, Percy Scholes. (1975). The Oxford Companion, 9th edit, London, Oxford University Press, p. 28.
DUMESNIL, René. (1979). Le rythme musical; essai historique et critique, Paris, coll. « *Ressources* », p.208. London, J. Rhythm. *Grove Music Online.* Retrieved 15 May. 2022, from https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045963.

أبو الشامات، عدنان. (1997). المنهاج الشامل لدراسة الموسيقى والغناء، دمشق: نقابة الفنانين، مطبعة عكرمة.

الأسعد، بن حميدة. (2012). الإيقاع في الموسيقى العربية -تطوّر نظرية الإيقاع عند العرب من القرن8 إلى حدود القرن 20، دراسة منشورة.

الأرموي، صفي الدين، تحقيق غطّاس عبد الملك خشبة. (1986). كتاب الأدوار في الموسيقى، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

الأرموي، صفي الدين، تحقيق هاشم محمد الرجب. (1980). كتاب الأدوار في الموسيقى، بغداد: سلسلة كتب التراث، ع.192، منشورات وزارة الثقافة والإعلام.

الدّراس، نبيل. (2013). ظاهرة التنويع في الإيقاعات العربيّة، دراسة تحليلية، مجلد6، عدد 2، الأردن: المجلة الأردنية للفنون 258-241.

الحاج، بديع. (2016). نماذِج مِن أوزان وايقاعات فولكلورية لتطوير ايقاعات الموسيقى العربيّة: الأغاني التُّراثية والايقاع بين التطبيع والتقعيد. المؤتمر الدولي عن الايقاع في الموسيقى العربيّة، الكسليك: جامعة الرّوح القدس الكسليك.

حنانا، محمد. (2008). معجم الموسيقى الغربية. دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة

سلّوم، نهيل. (2020). تعدد التصويت في المقامات غير المعدّلة في الموسيقى العربية منذ بداية القرن العشرين-لبنان أنموذجاً، أطروحة دكتوراه غير منشورة، لبنان: جامعة الكسليك-كلية الآداب والعلوم.

طوريكيان، إدوار. (2018). نظريّات في التأليف الموسيقي البوليفوني العربي لجوقة غنائية أكابيلا، أبحاث مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربيّة السابع والعشرون من 3-6 نوفمبر، القاهرة: الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية.

كتاب مؤتمر الموسيقى العربيّة سنة 1932م. (2007). طبعة خاصة بمناسبة اليوبيل الماسي لانعقاد مؤتمر الموسيقى العربيّة بالقاهرة، القاهرة: المطبعة الأميرية.

مجمع اللغة العربيّة. (2000). معجم الموسيقى. القاهرة: مركز الحاسب الآلي، مجمع اللغة العربيّة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.



المحور الرابع

الإيقاع في مفاهيم الفنون الركحيّة

Fourth Topic

Rhythm in the concepts of Performing Arts



الإيقاع في العرض المسرحي وعلاقته بالكوريغرافيا

RHYTHM IN THEATRICAL PERFORMANCE AND ITS RELATIONSHIP WITH CHOREOGRAPHY

بـ علي كريم R. Ali KARIM

جامعة أبو بكر بلقايد-تلمسان-الجزائر

University Abou Bakr Belkaied-Tlemcen-Algeria

ali.krim@univ-tlemcen.dz

الاستلام: 2022/05/16 التّحكيم: 2022/06/23-13 النّشر: 2022./08/20

المـلـخّـص

يشكل الإيقاع حافزا حسيًا داخليًا يفرض نفسه وتنوعاته على جميع عناصر الأداء المسرحي، حيث يتميز بإضفاء الحيوية على الأداء المسرحي. فالدراما ممثلة بالشخصية والحوار والفكرة، ويتضمن هذا النص رسمًا عامًا لأفعال المسرحية، وتحديد مساراتها وهوية شخصياتها، ونمط الصراع الذي يتمحور حوله النص. لذلك يجب على المخرج المسرحي أن يبين مجالات تواجدها في النص المسرحي وفعالية عملها في الأداء المسرحي. فإذا لم تكتب الجمل في نطاق الإيقاع الموجود في الموقف أو الشخصيات والمكان وما إلى ذلك، فإن مشكلة المخرج في مزج الكل في إيقاع ونمط معين تصبح مشكلة كبيرة.



الكـلـمات المفتاحيّة

الإيقاع، العرض المسرحي، الكوريغرافي، الدراما، المخرج

ABSTRACT

Rhythm constitutes an internal sensory stimulus that imposes itself and its diversity on all elements of theatrical performance, as it is characterized by giving vitality to theatrical performance, as the drama is represented by personality, dialogue and idea.

The theatrical has to show the areas of his presence in the theatrical text and the effectiveness of his work in the theatrical performance. If the sentences are not written within the scope of the rhythm in the situation or the characters and the place and so on, then the director's problem in mixing all in a certain rhythm and pattern becomes a big problem.

KEY WORDS

Rhythm , theatrical performance, choreography , drama, director's

المقدّمة

فن الكوريغرافيا هو فن أداء الرقص الحركي الذي له القدرة على التعبير الدلالي في إيصال الأفكار والمشاعر والمواقف التي تنشأ في الفضاء المسرحي ويحددها الجسد المؤدي سواء كان راقصًا أو ممثلًا أو فنانًا.. فللحركة بُعد تأسيسي مرتبط بظهور المسرح وسبب رئيسي لتأسيسه، فالجسم الراقص المسرحي يؤسس علاقاته الحركية في الفضاء المسرحي من خلال الحركة ومحاورها (التكوين والتشكيل) التي تستغل الخطوط الهندسية بأنواعها (المستقيمة، المنحنية، المقاومة للحرارة، الدائرية)، من خلال تنظيم العلاقات الحركية بين الجهات المشاركة، وبين أعضاء الجسد الواحد وعمله بالعناصر السينوغرافية، باعتبار أن جسد الممثل / الراقص واشتغاله هو أقوى أداة سينوغرافية يتم من خلالها رسم جميع عناصر البناء في العرض، تمامًا مثل فن يعتمد الرقص / الكوريغرافيا إلى حد كبير على حضور الممثل / المؤدي وطاقاته في إنتاج لغة يكتسبها الجسد بمفرده أو بمساعدة عامل / حوار تخاطب الحركة الراقصة الحسية والعقلية، من خلال خاصيتها الحركية في إقامة علاقة بصرية مع المتلقي، ومن خلال الاعتماد على ذاكرته البصرية (الحركية)، ما يعطيها إيجازًا وتكثيفًا لتلخيص ما تقوله الكلمات وما لا تستطيع قوله، إذ يعتمد فن الرقص / الكوريغرافيا على الارتجال وحركة المشارك، بهدف التعبير عن التفكير الذاتي كجسم متحرك راقص.



مشكلة البحث:

يشكل تكوين العرض المسرحي، أهمية كبرى في بناء الصورة البصرية، بوصفها قيمة فكرية وجمالية مكتنزة الدلالة من خلال مجموعة لوحات مشهدية متغيرة بطبيعتها اللونية، وفي المقابل فإن مستقبلات الإنسان الحسية وعن طريق المدرك تستوعب المفهوم الدلالي الحسي متشكلة مع عناصر أخرى كالتماثل والتركيز والانسجام والتنافر، بوصفه أحد أهم الركائز التي تحدد لون المشهد من ناحية الدال والمدلول وايصال المعنى، متزامناً مع ايقاع الصورة المسرحية المشكلة، فالصورة البصرية غير المنتظمة ستحيلنا إلى موقف القلق وعدم الشعور بالرضا، وتسهم بردود أفعال غير إرادية تحكم عدم توازن إيقاعه من الناتج الإبداعي عند المخرج والمتلقي أو متذوق الفن المسرحي الذي غالبا ما يشير إلى أنه ليس هناك معنى في الصورة، وهي نوازع إنسانية تفرضها طبيعة الإنسان، في تشكيل الصورة المقروءة والمرئية، وعلاقات العرض مشتركة مع الدارسين في حقل الفنون الجميلة .لذلك يسعى البحث إلى تعريف هذا الفن الناشئ في مسرحنا، وكيف تعامل معه الممثل / الراقص والمصمم / المخرج، ومدى وكيف استفاد الممثل منه من خلال تنمية قدرات جسمه الحركية وغيرها من القدرات الفنية، من أجل استثمارها في عرض الرقص وكذلك في العرض المسرحي غير الراقص.

ولمباحثة هذا البحث اعتمدنا المنهج الوصفي مع الاعتماد على آلية التحليل.

1-م فهوم الإيقاع:

يعتبر الإيقاع هو المنظم لحركة الصوت في الفراغ الزماني، ولحركة الصورة في فراغ المكان، فانقطاع الصوت يأتي بنقيضه الذي ينتظم، فهو حركة إيقاعية أيضاً لأنه انقطاع الشيء والاتصال بنقيضه، لذلك شَكَّل الإيقاع حافزاً داخلياً حسياً، يفرض نفسه وتنوعاته على كل مفاصل العرض المسرحي، بوصفه إضافة حيوية للعرض المسرحي الذي يفرضه النص الدرامي أولا، إذ يشكل إيقاعا خفياً يستتر خلف الكلمات والألفاظ من تلك الجمل التي يصوغها المؤلف، ويحتوي النص على مجموعة من العناصر الدرامية المتمثلة بالشخصية والحوار والفكرة، ويتضمن هذا النص رسماً عاماً لأفعال المسرحية، وتحديد مساراتها وكينونة شخصياتها، ونمط الصراعات التي يتمحور عليها نسيج النص، "فالإيقاع النصي هو مفتاح لكل حركة أو إيماءة تتشكل على المسرح، وهو الذي يوحد كل العناصر ويخلق وحدة متناغمة" (سامي، 1980)، وعليه فإن المخرج المسرحي ينبغي أن يحدد مناطق تواجده في النص المسرحي وفاعلية اشتغاله في العرض المسرحي، "فإذا لم تكتب الجمل في نطاق الإيقاع الذي يحتويه الموقف أو الشخصيات والمكان وما إلى ذلك فإن مشكلة المخرج في مزج الكل في إيقاع ونسق معين تصبح مشكلة كبيرة" (دين، 1975).



فهذا الأساس هو نقطة انطلاق للتجربة الإيقاعية التي يثيرها النص ويفعلها المخرج، " فالمسرح التقليدي كما هو معروف يخلق انسجاماً بين أجزاء العنصر المسرحي الواحد أو العناصر بكليتها، وبهذا فان إيقاع النص فن أحداث إحساس مستحب للإفادةِ من جرْسِ الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة" (سلام، 2005).

في حين يرى بعض المتخصصين أن (الإيقاع المحاكي) يتم تنظيمه وفقًا لاختيار المفردات التي يقود جرسها ذهنيًا لاستحضار الشيء الذي يمثله، فإن هذا الإيقاع هو تقليد متعمد لفعل ثان مقدم باعتباره انعكاسًا له.، وينقسم هذا الإيقاع إلى قسمين. عندما يقلد ممثل آخر أمامه بنفس الشكل، والثاني هو ما يقلد الممثل المخرج عندما يحاول المخرج أن يلعب الدور بالطريقة التي يريدها كما يفعل Peter Brook, Antonin Artaud and Schechner، ف "هو إيقاع لم تكن له جذور تاريخية بشكل علمي مسبقة إنما فرضته صيغة العرض وأسلوب الإخراج في المسرح المعاصر" (الزيدي، 2010).

يرى(الكسندر دين) أن إيقاعات العرض المسرحي تتماشى مع إيقاعاتنا الداخلية ولعل الإحساس بهذا الإيقاع التي تشكله متناقضات العرض المسرحي يجعل المتلقي ينجرف نحوه بكل أحاسيسه "وهكذا نجد أن إيقاعاتنا تتماشى مع إيقاعات العرض الجاري فما يتعلق بالحركة الجسمانية والفعلية، وأن الإحساس بالدهشة اللذيذة التي نكتشف بها هذه الحقيقة هي إحدى متع التجربة الإيقاعية" (دين، 1975)، ذلك أن إيقاعَ العرض يحقق ما أطلق عليه (المسافة الجمالية)، والتي تدفع المتلقي في قاعة العرض أن يحرك أصابعه ويضرب بقدميه الأرض لأن الإيقاع يحرك فينا الإحساس بالمعنى وصولاً لعملية الفهم والإدراك حينا "يرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطاً حيوياً لأن الكلمات التي يسند بها المعنى لا تنفصل من أصولها الصوتية" (الرباعي، 2005) . ولما كان الإيقاعُ في العرض المسرحي متغلغلاً ومتشعبًا في كل مفاصل العرض، صار ذا أهمية كبرى في التخصيب والاستنهاض والتنامي والسرعة والتنظيم ولما كان الإيقاع حسياً فمن الصعوبة بمكان تثبيت وحداته وانثيالاته في العرض المسرحي.

فقد قسم الإيقاع إلى "سمعي وبصري ولمسي وشمي وذوقي" (سامي ع.، 1993)، كما وضعت له صفات يمكن أن تطلق عليه الوحدات الإيقاعية، فيشتغل بتنوعاته وفق السرعة الإيقاعية المتغيرة، فلهذا كانت للإيقاع وظائف مهمة وأساسية بدء من بناء المزاج وتعزيز الحالة النفسية ونقل الانطباع وتغيير نمطية المشهد والبناء الإيقاعي لوحدات الفعل العاملة على مستوى الأداء والتواتر المشهدي، وبالتالي تنامى الإيقاع في نسيج الصورة البصرية، فيدفع بالمشهد نحو الذروة عندما يحدده الممثل بأدواته وسرعته الإيقاعية، "فالإيقاع على مساحات وحجوم المنظر المسرحي بمستوياته اللونية والمساحية ومداخله ومستوياته الارتفاعية ومخفضاته في التنوع والإحساس بالمسافة والعمق يرتبط بالشعور الحسي الذي يوفر انسجاماً كلياً بين إحساس المتلقي وما تنجزه الصورة البصرية" (التكمجي).



2-خ صوصية الإيقاع في العرض المسرحي:

يعتمد المسرح أساسًا على الشكل والتكوين، ويعتمد على قوانين الحياة. فيتشكل الإيقاع من مجموع العناصر المرئية، التي يستخدمها المخرج المصمم من خلال قدراته التخيلية لإنتاج إشارات متوافقة فكريًا وجماليًا، والتي تتوافق مع خصوصية النص بالإضافة إلى رؤية المخرج أثناء التوظيف. مجموعة من العناصر التصميم بـ (النقطة، الخط، الشكل، اللون، الكتلة، الملمس، والفضاء) والمساحة التي يحتويها، وكل منها مترابط مع بعضها البعض نتيجة التركيب الجمالي التعبيري والأنماط المرئية التي يتم من خلالها العرض المسرحي. فيتم تشكيل الأداء والشكل، وعملية تحديد الشكل والإيقاع والجودة إحدى الخطوات المهمة والأساسية التي يجب على كل مخرج ومصمم معالجتها من أجل فهم أسلوب العرض.

فقد حاول كل من (ادولف آبيا)، أنْ يخلق انسجاماً وتفاعلاً بين عناصر تشكيل الفضاء في المسرح بشكل عام (الممثل، الديكور، الإضاءة، الأزياء، والملحقات)، تلك العناصر التي تُشَكِل الإيقاع عاملاً مشتركاً فيها، وبهذا "ارتبط الإيقاع بالإحساس الحركي في توضيح الحركة وتفسيرها عبر الممثل والعناصر المساعدة الاخرى " (الجبوري ، محمد عبد الرحمن وعباس رابحة ، 2005) ، ما يمنح الجميع تفاعلا أكبر مع المتلقي، أي يتجاوز نفسه لتجاوز الواقع في تصوير حركته للخطوط والألوان وإعطائه طابع التراكب الرسمي في تجسيد الأشكال الجمالية بين النص والعرض في عملية توزيع الألوان والظلال وتحويل العرض إلى آفاق تتجاوز مجرد التسجيل المرئي للحظة، والاندفاع والذهاب و السكون والصخب للوصول إلى مؤشراته البصرية من حركة الخطوط والألوان والمساحات الملموسة إلى الانسجام، أي" إن مرأى المنظر غير المتّوافق هـو في معظم الأحوال أمر منفر" (دين، 1975). فهو لا ينفصل عن عناصر مكملة أخرى ليتحقق التناسب المرتبط ارتباطا كبيرا وجديا بالإيقاع.

فلابد للأشكال والتكوينات في أن تكون متناسبة فيما بينها، لأن " الانسجام، والتناسب، والتناغم كلا مرتبط بأحكام، الواحدة مع الأخرى مع مبدأ الوحدة " (Dolman، 1946)، إذاً لتحديد الوحدة علينا الارتباط بين الإيقاع والتناسب والتناغم في التكوين والتشكيل، لتحقيق مبدأ الوحدة، فهو يعني "تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات(الرقص) أو أصوات (الموسيقى) أو ألفاظ (الشعر)" (طاهر، 2007).



فاللغة المشفرة بوصفها صورة بصرية مجسدة أثناء التفاعل بين تأويل المتلقي ورؤية المخرج، تبدأ من هرم التكوين النصي وتفكيكه إلى شذرات التشكيل متزامنة مع أشكال الفنون المجاورة ضمن قواعد البعد البصري للعرض المسرحي، فتبدأ بنقطة، وخط، وشكل، ولون وضوء وكتلة وتكوين. ولم يقتصر الإيقاع على ألوان النصوص المقروءة، إنما برز في الأساليب الإخراجية المتبعة في تشكيل العرض المسرحي ومنهم (بريخت)، الذي كان كثير الاهتمام بالإيقاع البصري كلغة، وفلسفة إذ اعتمد على التغريب للشكل البصري " (بارت، 1987)، وكذلك (كانتور)، خالقاً مسارات الحركة البصرية داخل العرض " (الفتاح، ب.ت)، و(شاينا) ولوحته التشكيلية المتكاملة في العرض المسرحي" (شاينا، 1994)، ويؤكد (غروتوفسكي)،على دور الممثل" وأن هناك علاقة واضحة بين القناع وبين الشخصية، فالشخصية هي في الأصل من كلمة (Persona) وهي نفسها القناع أو النظام السلوكي وبه نقدم أنفسنا إلى العالم " (غروتوفسكي، د.ت).

3-1 لكوريغرافيا وعلاقتها بالإيقاع:

تُعرف الكوريغرافيا بأنها فن تصميم الرقصات، وهي مأخوذة من الكلمة اليونانية **choreia**، وتعني رقصات الكورال (الجوقة)، والرسوم البيانية، وتعني التدوين. مع تطور (الباليه) تحولت (الكوريغرافيا) إلى تخصص مستقل. ومع ذلك، في القرن التاسع عشر، تم استخدام الكلمة للتمييز بين الرقص الذي يتم على المسرح من دوائر الرقص التي يتم إجراؤها بشكل عفوي.

تشكل الكوريغرافيا / تصميم الرقصات مجالًا إبداعيًا تتشابك فيه الفنون على المسرح. حتى لو لم يكن يحتوي على رقصة، فإن البعد الكوريغرافي للأداء المسرحي يتشكل من خلال العلامات الحركية الناتجة عن التغيرات في شكل الأداء وحركة الجسد على المسرح ووضعه في الفضاء المسرحي، والتجانس أو التعارض بين الكلام والحركة، وهي عناصر مرتبطة بإيقاع العرض، فهي تلعب "دورا هاما في العرض المسرحي حتى ولو لم يكن يحتوي على الرقص. كما أن البعد الكوريغرافي للعرض المسرحي يتشكل عبر العلامات الحركية التي تنتج عن تنوعات شكل الأداء، وعن حركة الجسد على الخشبة ووضعه في الفضاء المسرحي، وعن التجانس أو التعارض بين الكلام والحركة وهي عناصر ترتبط بإيقاع العرض" (إلياس ماري، قصاب حنان، 2006)



يمثل الإيقاع عصب الحركة بجميع أشكالها، فهو "نبض الحياة ومن علاماته، قد يكون الإيقاع مسموعًا أو مرئيًا أو ملموسًا أو مشمومًا أو مذاقًا" (عبد الحميد، 2011)، ويقسم الإيقاع إلى ظاهري وباطني، فالظاهري هو ذلك الذي يمكننا رؤيته في الطبيعة من حولنا كتعاقب الليل والنهار، إذ "أن تكرار الحوادث والظواهر التي تعطي الإنسان انطباعًا عن الزمن فهذا التكرار هو إيقاع الحياة" (الماجدي، 2001)، وقد يكون الإيقاع ملموسًا كما في الشمس والقمر، لذا فإن إيقاع الشمس هو إيقاع أفقي للحس ، بينما إيقاع القمر هو إيقاع عمودي حسي، فالإيقاع يعتمد على الوقت وتكراره، فإذا لم يتكرر في أوقات معيارية ثابتة فهو ليس إيقاعًا، وأن الإيقاع قبل أن نشاهده في الطبيعة والكون من حولنا نشعر به داخل أجسادنا، بدء من نبض القلب، لجميع العمليات البيولوجية اليومية والشهرية مثل "التنفس والجوع والنوم ... وصولاً إلى أصغر خلية في الجسم وكيف تعمل، كل هذه العمليات البيولوجية قائمة على الوقت والتكرار، مثلها مثل كل الكائنات الحية. ف "إن ظاهرة إيقاعية الزمن وانتشارها في كل ما هو حولنا يجب اعتبارها من الأمور الأساسية التي تتصف بها الكائنات الحية" (صالح، 1972)، فالإيقاع، سواء في أجسادنا أو في المخلوقات الأخرى، هو المؤشر الأول للحياة واستمراريتها. إيقاع لتنظيم الحركات الجماعية مثل "الحصاد، والتجديف، والصيد ..."، والتي تهدف إلى توحيد حركة المجموعات وتوفير الجهد الحركي للمجموعة، إذ "يتم استخدام الضغط أو الضغط أثناء الغناء على حرف أو

أكثر من الكلمة لتحديد إيقاع الحركة والتحكم فيه" (داريوفو، 2004)، وربما يقوم شخص واحد بمهمة الغناء الإيقاعي في العمل الجماعي، أو تتولى نفس المجموعة مهمة الغناء والترديد لتوحيد وتنظيم إيقاع عمل الغناء الفردي / الجماعي وهذه الحالة تأخذ مهمة العد، بالإضافة إلى تنشيط المشاعر العاطفية والمشاعر الإنسانية الجماعية من خلال كلمات الأغنية. إذ أن الشعوب الأولى كانت تقوم بالأعمال التي تتطلب مجهودًا دؤوبًا ف "الغناء والموسيقى قد نتجا عن الاندفاعات الانفعالية للصوت البشري والآلات الموسيقية التي استخدمتها الشعوب الأولى لتسير العمل الذي كان يتطلب مجهودا شاقا" (ويلسن، 2000)، والإيقاع يشكل أساس الفنون الثلاثة التي أسست المسرح والرقص والموسيقى والشعر و "التي لا تشكل سوى فن واحد فقط في الأصل وقد كان منبعها الحركة الإيقاعية الصادرة عن الأجسام البشرية المندرجة في العمل الجماعي" (عبد الحميد، 2011)، وهذه الفنون الثلاثة التي استند عليها المسرح اليوناني ، هي فنون يعتمد هيكلها الفني على الإيقاع ، سواء كان مسموعًا. كما في الشعر والموسيقى، أو ملموسا، أي أن الإيقاع المسرحي هو "تكرار وحدات حسية متفاوتة بالقوة والضعف وبالبروز والاختفاء وبين كل وحدة وأخرى مسافة أو زمن معين وبين كل عنصر من عناصرها أيضا مسافة وزمن" (عبد الحميد، 2011)، إذ تحدث الاختلافات الإيقاعية بين الحالات والألوان والعناصر التي تنشئ العرض نتيجة للطول أو القصر بين الوحدات الزمنية التي تشكل نفس الإيقاع. هذه الوحدات، كما في الموسيقى وإيقاع المشي في الجنازات أو المسيرات العسكرية، ولكن في الإيقاعات المبهجة يحدث العكس تمامًا.

حيث يكون طول الوحدة الإيقاعية المفردة محدودًا، يتم أيضًا تقصير فترات السكون بين الوحدات الإيقاعية، كما هو الحال في إيقاع الأعراس والأعياد سواء في الموسيقى والرقص، أو حتى ألوان الملابس المميزة والمتعددة للمناسبات السعيدة، بالإضافة إلى تنوع الإيقاعات السعيدة والمسموعة والمرئية. فالإيقاع الحركي بشكل عام - والجزء المسرحي منه - يعتمد على الحركة والسكون، أو من خطوة إلى أخرى، والسكون، حيث يكون بين الخطوة الأولى والثانية وقتًا محددًا، وبين الخطوتين والسكون أو التوقف عن مرة أخرى، وكلما كانت المسافة أقصر بين خطوة وأخرى أو سكون وخطوة أو خطوتين، يتحول الإيقاع إلى سرعة. إنه عنصر من عناصر الإيقاع بشكل عام (الفضلي، 2010)، والإيقاع الحركي "إيقاع الحركات "الزمن" هو المقياس للتناسب "أو النسبة" بين أجزاء الحركة. وتتعين من خلال إيجاد النسبة بين الأطوال الزمنية لأجزاء الحركة ، لذا فالإيقاع هو كمية لا قياسية غير أو لا رتيبة" (السعيد، 1973)، إذ يتسم الإيقاع بالحيوية والتغيير بالإضافة إلى التنظيم فهو "أول ما يسهل على الإنسان الاحساس به في الموسيقى وقد يرجع ذلك إلى أنه من العناصر الأساسية في الطبيعة، فهو يتمثل في صورة دقات أو نبضات متتابعة مرتبة من مجموعات واضحة تحددها نقط ارتكاز متتابعة، ويعطي

للموسيقى معنى خاصًا بتكوينها وحيويتها، فالإيقاع روح الرقص وروح الموسيقى وروح الشعر" (عبد الحميد، 2011). سواء للتعبير عن الفكرة الفلسفية للعرض أو بهدف التسويق وأبعاد الروتين والرتابة والملل لدى المشاهد (الفضلي، 2010).

إن معرفة الراقص / المؤدي / الممثل بالإيقاع الحركي ، يساهم في توفير الطاقة المستهلكة للأداء الحركي ، عن طريق توزيع / تقسيم كميات القوة / الجهد "المجهود" على مراحل زمنية منتظمة ومنسقة ، "أي إخراج القوة بالقدر الأمثل في الزمن المناسب مثل إيقاع راكض الحواجز أو إيقاع راكض المسافات الطويلة وإيقاع الحركات المتكررة في التجديف والجمباز" (نيولاف، 1998)، وجميع أنواع العروض الرياضية واستخدامه للإيقاع الحركي، يسعى إلى توفي طاقته في أداء حركات الرقص أو الحركات المسرحية الأخرى، وعدم الشعور بالتعب ومحاولة الحفاظ على حركته وحيويته في الأداء ونشاطه طوال فترة العرض، ويرتبط مفهوم "الإيقاع" بعنصر الوقت (نيولاف، 1998)، سواء في إتمام الحركة أو في توفير الجهد المبذول في الإنجاز، حيث يميل الجزء السفلي من الجسم إلى استخدام الإيقاع المنتظم في الأداء - كما في حالة الرقص - بينما يتعامل الجزء العلوي من الجسم والاطراف مع الايقاع الحر و الغير منتظم والذي يعكس دينامية الحركة وتعبيراتها (الفضلي، 2010)، فحركات الرأس أو اليدين في حالة الرقص لا يعني بأنها حركات تفتقر الى النظام والترتيب، بل - أنها حركات انسيابية/مرنه/لينة/، كما في الرقص الشرقي أو الباليه، فانسيابية الحركة تعني استخدام قوة قليلة جهد في زمن طويل نسبياً (الفضلي، 2010)،ف حركة العسكري في حالة الاستعراض بالنسبة للقدمين واليدين والجسم بأكمله تتميز بالتزامها بالإيقاع المنتظم، أما حركة الراقص-في الغالب- فهي حركات مبنية على الايقاع المنتظم والايقاع الحر اللامنتظم "الحركي"، ويتجلى ذلك في رقص "الفلامنكو" للراقص أو الراقصة، إذ تشيد ثنائية التوافق الإيقاعي لحركات الجسد في الجزء الأسفل مع الإيقاع الموسيقي وضرباته وانسيابية حركة اليدين والخصر-الجزء العلوي - روح الأداء وشكله المبني على التباين ما بين أعضاء الجسد للرقص الاسباني الفلامنكو". ويرتبط الإيقاع بشكل مباشر بالتنفس كونه عملية "إرادية ولاإرادية"، ففي حالة النوم يكون عملية لا إرادية، ويصبح التنفس عملية واعية/إرادية في حالة التنظيم لحركات الشهيق والزفير مع الإيقاع الحركي (الفضلي، 2010)، كما في حالة الرياضي أو الراقص والممثل أيضاً - وذلك من خلال اتباع نظام للشهيق والزفير وعدد محدد من الخطوات والحركات.



والإيقاع صفة مميزة من صفات الأشخاص عموماً، سواء أكان إيقاعاً لفظياً أو حركياً، فكل شخص/إنسان يتحرك أو يتكلم بإيقاع يختلف عن إيقاع إنسان آخر، ودائماً هناك نوع من الإيقاع الداخلي يجري طوال الوقت من أي شخص" (شايكين، 2005)، ويؤثر الايقاع الشخصي في كل شيء بدء من المكان إلى الأشخاص، الممثلين، المتلقين وقد يتصادم إيقاع الأفراد وربما يتألف ويتوافق (شايكين، 2005)، و يتأثر الايقاع ويتغير في حالة تعرض الإنسان إلى مثير عاطفي يظهر ذلك من خلال التنفس، كما يختلف إيقاع الشخص المضطرب عقلياً عن إيقاع الإنسان السوي. إذ أن أي نشاط يقوم به الإنسان -بحسب ستانسلافسكي- سواء أكان لفظياً أم حركياً أو تأملياً ،فهو يتكون من لحظات انتباه وتركيز ثم استرخاء (نيولاف، 1998)، أما الشخص المضطرب عقلياً أو المعصوب، فيخرج عن الإيقاع الطبيعي في حركته وألفاظه وحتى أفكاره، وذلك من خلال تقليص فترات الاسترخاء بالقياس إلى الشخص الطبيعي، ويتنفس الشخص المثار عاطفياً أسرع من الشخص العادي، ويكون تنفسه من الفم بدل الأنف (نيولاف، 1998) وذلك لحاجته المتزايدة إلى كمية أكبر من الأوكسجين ، ومن هنا يكون الممثل بحاجة إلى تمارين الاسترخاء التي قال بها "ستانسلافسكي وغيرها أكان في تدريباته أو في العروض المسرحية بغية التوصل إلى حالة الاسترخاء العضلي وشحذ الطاقة للممثل. إذ أن الطاقة على المسرح ليست هي ذاتها في الحياة اليومية فإذا كان الراقص/الممثل/المؤدي متوتراً ، فسيكون من الصعب عليه أن يظهر أحاسيسه ويتحرك أو حتى يفكر (لويس)، فالتوتر هو انشداد عضلي- بما فيها الصوت وهو يعيق الحصول على الطاقة المسرحية التي هي أعلى من الطاقة اليومية/الحياتية، فحتى الهمس على المسرح بحاجة إلى طاقة أعلى من طاقة الهمس اليومية، إن الاسترخاء يبعد التوتر من خلال التمرين والتدريب المتكرر "بحيث يكون لديك أداة جسمانية تعمل بإحساس من السلاسة، ولكنها قادرة على التوتر حينما تريدها أن تتوتر وقادرة على ألا تتوتر عندما لا تريد لها ذلك" (لويس) ، بمعنى أن تمارين الاسترخاء تحول عملية التوتر اللاإرادية إلى عملية إرادية ويمكن الإفادة منها في الأداء عموماً وخصوصاً الأداء الجسدي/الراقص.

صفحة [217]

فالحركة هي تغيير من وضع إلى آخر، وتعرف الحركة "بأنها انتقال جسم معين من حال إلى حال زمنياً ومكانياً" (عبد الحميد، 2011). وتستلزم الحركة صفات محددة منها، الاتجاه يمينا، شمالا، أعلى، أسفل، والسرعة بطيئة، سريعة، متوسطة، وكذلك الطاقة التي هي صفة أساسية لإنجاز الحركة وهي الجهد المبذول أو التحكم بذلك الجهد للوصول إلى الإنجاز الحركي، والتقدم الذي يعني عدد التغييرات المتحققة ضمن ذلك التقدم الحركي (عبد الحميد، 2011)، والحركة الراقصة قد تكون موضعية أو انتقالية، وتحتاج الحركة الانتقالية الراقصة إلى مجهود عضلي أكبر من الحركة الموضعية الراقصة في الأغلب، فالإيقاع الحركي "هو التغيير المنظم في المكان وإيقاع

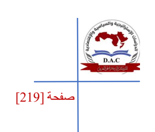
الحركة هو العلاقة بين الطاقة المخزونة والطاقة المستهلكة. ويتأثر الإيقاع بالتتابع الحركي...فالجسم المتحرك أكثر مؤكداً من الثابت" (عبد الحميد، 2011).

إن التتابع الحركي يعني مجموعة حركات تكمل بعضها في تشبه الجملة الكلامية، فالحركة الواحدة في الجملة الحركية بمقام الكلمة في جملة طويلة، فإذا كانت الكلمة لوحدها لا تكشف عن معنى الجملة، فكذلك الحركة الواحدة لا يكتمل بها المعنى، فالتتابع الحركي يعني اختيار حركي معين وترتيبه في أنساق معينة تنظيمية تهدف إلى إيصال معنى ما من خلال سياق معين لمجموعة حركية مشكلة لجمل جسدية تدل عن مفاهيم وأفكار قد لا تقدر الجمل الكلامية أن تقولها. وحركة الرقص وإيماءته "ليست إيماءة حقيقية، بل مفتعلة ...إنها حركة حقيقية فعلية، ولكنها تعبير ذاتي مفتعل" (كاي، 1999)، فالطاقة أو القوة تسفر عنها حركة، قفزة، انحناءة، ..، للتعبير عن المعنى بوسيلة حركية بدل الوسيلة اللفظية، فالحركة "هي جوهر الرقص ومادته كما أنها-حرفيا- الموقع الذي يكمن فيه معناه" (كاي، 1999)، لكن ذلك لا يعني استغناء الراقص الكوريغرافي عن العناصر المسرحية الأخرى، بل تتمايز أدوارها مثل "الديكور، الزي، المكياج، فالإضاءة المسرحية في العرض الراقص قد تحظى بدور متقدم عن المسرحية غير الراقصة وذلك لما يمكن أن يحققه الضوء من وظيفة حسية مساعدة للحركة، ف "يجب أن يكون التنويع والتغيير في تركيز الإضاءة سريعاً مع ملاحظة تناسبها وانسجامها مع إيقاع وجو الحركة" (هوايتنج، 1970)، إذ أن اللون يتشكل إيقاعياً مع الحركة من خلال التأكيد أو عدمه، إضافة إلى التوضيح والفرز والعزل والتصغير، إضافة إلى دلالة اللون والضوء الفلسفية والجمالية في تحقيق الإلهام الطقسي للعرض الراقص، أما الموسيقى فتمارس دوراً كعنصر مؤسس ومساعد في الرقص والرقص الكوريغرافي، سواء أكانت ملحنة خصيصاً للعرض أو تم اختيارها ، فهي تؤكد التزامها بالإيقاع والمقامية، وإن الراقص والممثل أيضاً- بحاجة إلى معرفة أولية/أساسية/للأوزان الموسيقية والمفاتيح اللحنية من خلال التثقيف الموسيقي العام/العالمي، والخاص/المحلي، فهناك إيقاعات عديدة للموسيقى الغربية منها 2/4، 4/4،3/4" وغيرها، كما أن هناك إيقاعات عربية ومحلية منها إيقاع "الجورجينا" و"إيقاع المصمودي الكبير" و"إيقاع الهيوه" وغيرها من الإيقاعات المحلية/العراقية. وتتأسس بنية الإيقاع الموسيقي عموماً على آخر "دم" ضربة قوية، و"تك" ضربة خفيفة و"سكوت"، ويختلف عدد الدم، التك أو السكون" من إيقاع إلى آخر (بياتلي، ذاكرة الجسد في التراث الشرقي الاسلامي، 2007). وتتكون الحركة الراقصة من مجموعة حركات صغيرة وتسمى "الوحدات الحركية الصغيرة "أحاريك Kinemes" والتي ترتبط قواعدياً مع أشكال حركية أخرى، بشكل بالغ التعقيد-مركب شكال الحركة "Complex Kinemorphs" (اليوسف، 2009)، وأن لكل وحدة حركية صغيرة إيقاعها الحسي الخاص و



ليس الزمني الذي يساهم في اطلاق وتحديد إيقاع الجملة الحركية حسياً وإضافة إلى الإيقاع الزمني المحدد، باعتبار أن عدة أعضاء جسدية تسهم في انجاز الجملة الحركية، فحركة الكف- مثلاً – لها إيقاع يختلف عن حركة الذراع بأكمله، وحركة القدم تمتاز بإيقاع أقوى من حركة اليد المنسابة، وإذا ما ساهم الجذع فسوف يضاف إيقاع حركي/حسي آخر -إضافة إلى الإيقاع الزمني وبالتالي تخرج عدة إيقاعات نتيجة مساهمة أطراف عدة من الجسد في الجملة الحركية، أما التشكيلات والتكوينات والتي تتميز بالصلابة والثبات وربما حتى الجمود في الحركة (اليوسف، 2009)، كما في وضعية راقص/راقصة "الفلامنكو" أو وضعيات مصارع الثيران "الإسبانية" الجسدية، يميل الرأس إلى جانب وينظر إلى الأرض ، والجسم متيبس / مشدود ، والأيدي تتخذ وضعية مختلفة للرأس والجسم ، والخصر يتجه إلى جانب وتفاصيل جسدية أخرى.

يعتبر تشكيل المواقف في المسرح الراقص / الكوريغرافيا موثوقًا للغاية في التصميم الحركي، بهدف استثمار أجسام المجموعة المشاركة في الرقص، إذ تتشكل هذه الأجسام المزهرة وتتكون من إيقاع متنوع. فالإيقاع ينبع من الحس الشخصي للراقص أو بسبب بنية جسم الراقص وجسمه "الطول، المقاييس الجسدية" واختلافهما عن راقص آخر، بالإضافة إلى الإيقاع الموسيقي. ف "الموسيقى الحديثة تبرز إيقاعات الرقص ... أكثر من إبرازها للهارموني أو التوافق النغمي كما أنها اهتماما أكبر نحو الصورة أكثر من اهتمامها بالحرفية الموسيقية عالية المستوى" (ويلسن، 2000).



إذ نرى أن هناك وفرة في الإيقاع في العرض الراقص، وهذا ما يميزه عن عرض آخر، فإذا كان الإيقاع = الوقت، في أداء الرقص يكون الإيقاع = الوقت + الإحساس + الشكل، فإن حركة الرقص هي الشكل والمعنى في نفس الوقت و الحركة الزمنية للحركة ، إذ يمكن للمتلقي أن يشعر بحالة التوتر الموجودة بين الشخصيات والأحداث في الأداء المسرحي ويستوعبها في نفسه ببهجة، إذ أن " الإيقاع الحركي على المسرح يرتبط بالتقسيم الديناميكي الزمني الحركي، إذ يمكن للمتلقي أن يحس بحالة التوتر القائمة بين الشخوص والأحداث في العرض المسرحي وتمثلاتها في نفسه" (البشتاوي، 2007)، فطاقة الحركة متغيرة حسب نوع الحركة بين سريع، قوي، متوتر، أو انسيابي / مرن / لزج ، أو متعرج / مكسور / حلزوني ... وغيرها. فكل من هذه الحركات لها طاقة محددة وشحنات محددة، والتي قد لا نكون قادرين على قياسها إلا بوسائل معينة، لكن تلك الطاقة التي يؤكدها "باربا" موجودة حتماً لأن المتلقي يستشعرها حتى لو لم يشارك في الرقص (بياتلي، الوشاح الذهبي الرقص في المجتمع الإسلامي، 1997). ويعتقد باربا أن الحركة تتضمن طاقة ذكرية "أنيموس" وأنثوية "أنيما"، وأن هذين النوعين

من الطاقة لا علاقة لهما بجنس الممثل / أو الممثلة وحتى جنس الشخصية المسرحية، وهو عنصر مخفي في الرجل والمرأة. فنحن متشابهون مع هاتين الطاقتين، وكذلك هرمونات الذكورة. والأنوثة عند الرجل أو المرأة – الهرمونات – تتكشف أو تختفي حسب الجنس، لكنها موجودة في كلا الجنسين، وأن طاقة Animus & Anima بحسب "باربا" لا تنتمي إلى الحياة اليومية/سلوك الرجل والمرأة بل تنتمي لطاقة الممثل في المستوى غير التعبيري "غير معبرة" عند الرجال والنساء، ونراها تتجسد في المسرح الشرقي / الآسيوي في فن "الأوناجاتا" (باربا ا.، 1999).

وكما يرى "يون" وأتباع مدرسته، أن الروح البشرية تحتوي على مستويين، "أنيموس" و"أنيما أنثوية" لكل إنسان رجل أم امرأة، وفي بعض الأحيان يتقاتلان أو يتعاونان (الإمام، 2010). لكن "باربا" لا يرى علاقة ما بينه وبين "يونغ" في "الأنيما وأنيموس" (باربا أ.، 2006).

ومتأثرًا باقتراح يونغ، يعتقد باشلار أن "حلم اليقظة في أبسط وأنقى حلالاته، تنتمي ..... إلى الأنيما Anima " (الإمام، 2010)، مما يعني أن باشلار يربط بين مستوى "الأنيما" كسبب للراحة والسكن في الحلم، أما الكوابيس والقتل والخوف فهي بسبب المستوى الثاني "أنيموس".



ويتميز الرقص الهندي بقطبيته أو بمبدأ العبودية ويطلق عليه اسم "لسايا" والفاعل يسمى "تاندافا" وهي طريقة أداء حركات لا علاقة لها بجنس المؤدي، وهذان العنصران في الرقص الهندي تمتد إلى جميع العناصر المشاركة في العرض "مثل الحركة، والأزياء، والموسيقى" وكذلك نجدها في رقصات بالي (باربا أ.، 2006). إن الطاقة المصاحبة لأي حركة "أنثوية وذكورية" يحصل عليها الممثل / الممثلة – بحسب "باربا" – من خلال تمارين حركية ونفسية، بهدف الاستفادة منها في التجسيد الحركي للشخصيات، سواء كانت حركات راقصة أو الحركات المسرحية، على سبيل المثال، شخصية "عطيل" قبل أن تتشكل – لديها حركات قوية / مباشرة / صلبة، ذات طاقة "الأنيموس"، بينما شخصية "ياغو" لها حركات ملتوية / لزجة / غير مباشرة، ذات طاقة "الأنيما ".

فالطاقة الأنثوية والذكرية هي وسيلة لإدراك جسد الممثل / الممثلة ، للوصول إلى أقصى درجة من السيطرة عليها ، وفرصة لإبراز براعته / براعتها (باربا ا.، 1999)، ويمكن استخدامها في شخصية المرأة المستبدة أو العاملة / أو الممارسة لمهنة عضلية، حيث تسلط الممثلة الضوء على الطاقة الذكورية Animusكشخصية حركية لحركات الجسم والرقص والحركات المسرحية بشكل عام، وعليه فإننا نرى أن طاقة "الذكر والأنثى" هي نبضة

إيقاعية الحركة التي تؤديها الممثلة / أو الممثل ، والتي يمكن أن تكشف عن حياة الشخصية دون الحاجة للقول من خلال التركيز على تلك الطاقة النابضة بالحياة التي تعبر عن فكرة الشخصية الفلسفية أو الأداء المسرحي الراقص وغير الراقص للوصول إلى الخصائص الشمولية للجسم، حيث يلجأ الراقص / المؤدي / الممثل إلى التأكيد على إيقاع الحركة، من خلال التنقل بين التوتر والتقطيع والسيولة والشدة والمرونة وعناصر الحركة الأخرى التي تعلن الطاقة المصاحبة للحركة المؤداة، وليس طاقة الذكر والأنثى الجهد" العضلي المطلوب لإنجاز الحركة، فالحركة السلسة / المرنة / أو السائلة، تحتاج أيضًا إلى جهد عضلي ويتم تحقيق الجهد من خلال الانبساط وشد العضلات بالإضافة إلى العظام والمفاصل والأعصاب والشرايين والأوردة وكلها تساهم في تحقيق الإنجاز والحس الحركي لحركة بعينها على وجه التحديد (عبد الحميد، 2011).

فيُنظر إلى الأداء في الرقص الكوريغرافي "على أنه فعل جسدي يجسد خصائص عالمية معينة مثل الرشاقة والنسبة والتوقيت" (أوسلاندر، 2002)، إذ تصبح لغة الجسد الحركية مؤشرًا على التشابه الجسدي والشمولية وبالمثل، يحتاج الراقص إلى وقت تدريب معين، من أجل حفظ الحوار المسرحي / الصوتي وتثبيته، وتساهم الحركة المسرحية "اليومية والجمالية" في تمكين الممثل من الحفظ عن طريق ربط حركة معينة أو إيماءة جسدية / حركية بـ جملة محادثة ، لذلك غالبًا ما يجد الممثل صعوبة في الحوار / اللغة، وقد يلجأ الممثل إلى استراتيجية معينة للتركيز على الحوار وتثبيته من خلال الحركة أو الإيماءة، على سبيل المثال - نحو طاولة أو رفع كوب أو حمل كرسي. فالإيماءة والذاكرة بشكل عام لا تحفظ الأرقام أو المسافات أو الكلمات، بل تحفظها كصورة، والمعلومات - مهما كانت - يتم حفظها مبدئيًا في الذاكرة السريعة، التي ترمز إليها وتنتقل إلى الذاكرة طويلة المدى، والحركة كصورة / متكونة، تتميز بسهولة الحفظ والتسريع والتثبيت في الذاكرة، كما تساهم الموسيقى وإيقاعاتها في المسرح الراقص / الكوريغرافي في تسهيل وتسريع حفظ الحركة - أو الحوار - بالإضافة إلى إيقاع الحركة نفسها ضروري للممثل / المؤدي / الراقص، سواء في مسرح الرقص أو الأنواع المسرحية الأخرى.



الخاتمة

عمل الإيقاع على إزالة غموض المكان ما يفسح المجال أمام الخيال لبناء الدلالات التي تنتظر التحقق الجمالي المسرحي الفعلي من الممثل، فقد جسد بدقة الزمن الموضوعي الواقعي للعرض، أي أن الزمن الذي يدور بين الممثلين الآن على خشبة المسرح والذي هو محاكاة لزمن حدوث وقوع أحداث المسرحية وفيما إذا كانت كلاسيكية أم في زمن معاصر.

فالإيقاع حقق الامتزاج بين الواقع الموضعي والخيال عند المتفرج من خلال ما يحققه المستوى الإشاري، فالديكور يستخدم للدلالة أو للتعريف على البيئة.

إذ أن عناصر السينوغرافيا حققت أهم ايقاع لارتباطاتها الدرامية فالإضاءة تعطي دلالة الليل والنهار وكذلك دلالة الأماكن الداخلية أو الخارجية، واللون قد يعطي دلالة السلام أو الجريمة أما الزي والماكياج فهو غالبا ما يشيران إلى فضاءات العلاقة السايكولوجية والسوسيولوجية للشخصية والتي هي جزء مهم من متطلبات الإنشاء الدرامي.

ا لاستنتاجات:

1- إن مفهوم الايقاع بدأ بوصفه مؤثراً ديكورياً منظرياً جعل من قاعات المشاهدة واسعة، بعد ذلك تطور ليشكل فضاءً يلائم متطلبات العروض المختلفة المناظر.

2- إن الشكل الإيقاعي هو الخيار الأول الذي تواجههُ عين المشاهد لذا يميل جزء من الخبرات الإدراكية لملء الفراغ المسرحي بشقيه العمودي والأفقي.

3- الشكل الإيقاعي هو صورة العرض بعد أن يأخذ وضعه الخارجي من جميع العناصر التي وضعت له في كل واحدة، فالشكل يقود إلى المضمون المرتبط بوجهة النظرة التشكيلية التي تحدد أجزاء التشكيل المنظري..



قائمة المراجع

John Dolman. (1946) . , *The Art of play production*. (مكتب المثلث للترجمة كوت، المترجمون) New York and London: Harper Brothers publishers.

أبو الحسن سلام. (2005). *دور الإيقاع في النص المسرحي*. الاسكندرية: دار حورس للطباعة.

أكرم اليوسف. (2009). *الفضاء المسرحي*. دمشق: مطبعة الوفاء.

الجبوري ، محمد عبد الرحمن وعباس رابحة . (2005). الفضاء المسرحي (السينوغرافيا) ومهمة تشكيل خشبة المسرح في العراق. *مجلة الاكاديمي*، 33.

ألكسندر دين. (1975). *أسس الاخراج المسرحي*. (سعدية غنيم، المترجمون) القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.

إلياس ماري، قصاب حنان. (2006). *المعجم المسرحي (مفاهيم وصطلحات المسرحوفنون العرض*. بيروت-لبنان: مكتبة لبنان.

اوجونيو باربا. (1999). *طاقة الممثل مقالات في أنثروبولوجيا المسرح*. (سهير الجمل، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.

أوجينيو باربا. (2006). *زورق من ورق*. (قاسم بياتلي، المحرر) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

جوزيف شاينا. (1994). جوزيف يتحدث عن نفسه. (هناء عبد الفتاح، المحرر) *مجلة فصول، 12*(2)، 249.

جوزيف، شايكين. (2005). *حضور الممثل*. (سامية صلاح، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.



جيرزي غروتوفسكي. (د.ت). *نحو مسرح فقير*. (كمال قاسم، المترجمون) العراق: دار الرشيد للنشر.

جيلين، ويلسن. (2000). *سيكولوجية فنون الأداء*. (شاكر عبد الحميد، المترجمون) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون.

جين، نيولاف. (1998). *منهج لابان للممثلين الراقصين*. (نيفين جلال الدين، المترجمون) القاهرة: مهلرجان القاهرة للمسرح التجريبي.

حسين التكمجي. (بلا تاريخ). مناخات التنامي الإيقاعي في العرض المسرحي. *جريدة المستشار*, 20.

خزعل، الماجدي. (2001). *موسوعة الفلك*. عمان-الأردن: دار أسامة للنشر.

داريوفو. (2004). دليل الممثل. *مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي*، 67.

روبرت، لويس. (بلا تاريخ). *نصيحة للممثلين*. القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي 12.

رولان بارت. (1987). *مقالات نقدية في المسرح*. (سهى بشور، المترجمون) دمشق.

سامي عبد الحميد. (2011). *حركة الممثل في فضاء المسرح*. بغداد: المركز العلمي.

عبد الحميد، سامي. (1993). إيقاع العرض المسرحي واستجابة جمهوره،. *مجلة إسفار*، 23.

عبد القادر الرباعي. (2005). تشكيل المعنى الشعري. *مجلة فصول*، 56.

عبد الكريم، صريح الفضلي. (2010). *تطبيقات البيوميكانيك في التدريب الرياضي*. الأردن: دار دجلة.

عبد المحسن صالح. (1972). *الزمن البيولوجي* (المجلد المجلد الثامن). الكويت: عالم الفكر.

عبد المرسل الزيدي. (10 ,05 2010). نظريات دراما. كلية الفنون الجميلة,قسم الفنون المسرحية، بغداد.

غادة الإمام. (2010). *جماليات الصورة جاستون باشلار*. لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.

فاطمة، عبد الحميد السعيد. (1973). *الأسس العلمية والتشريحية لفن الباليه*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فرانك، هوايتنج. (1970). *المدخل إلى الفنون المسرحية*. (كامل يوسف (وآخرون)، المترجمون) القاهرة: دار المعرفة.

فريد، بدري حسون و عبد الحميد، سامي. (1980). *مبادئ الإخراج المسرحي*. بغداد: مطبعة الحرية.

فيليب ، أوسلاندر. (2002). *مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة*. (سحر فراج، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.

قاسم بياتلي. (1997). *الوشاح الذهبي الرقص في المجتمع الإسلامي*. بيروت: دار الكنوز الأدبية.

قاسم بياتلي. (2007). *ذاكرة الجسد في التراث الشرقي الاسلامي*. بيروت: دار الكنوز.

محمد صلاح الدين طاهر. (2007). *الايقاع في اللوحة التشكيلية*. القاهرة: مكتبة العباسي.

نك، كاي. (1999). *ما بعد الحداثة والفنون الأدائية*. (نهاد حليمة، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

هناء عبد الفتاح. (ب.ت). مسرح كانتور التشكيلي. *مجلة القاهرة*، 56.

يحيى، البشتاوي. (2007). *الوظيفة وموتها في العرض المسرحي*. الأردن: مطبعة الروزنا.



المحور الخامس

الإيقاع في مفاهيم الفنون الرقميّة

Fifth Topic

Rhythm in the concepts of Digital Arts



الإيقاع في الصورة الفنية من خلال الفنون الرقمية (المابينغ نموذجا)

RHYTHM IN THE ARTISTIC IMAGE THROUGH DIGITAL ARTS (MAPPING AS A MODEL)

Dr Taha ELLIL د. طه الليل

جامعة سوسة- تونس / كلية التربية - جامعة طيبة- المملكة العربية السعودية

University of Sousse-Tunisia- Faculty of Education-University of Tiba-KSA

taha.ellil2015@gmail.com

الاستلام: 2022/05/24 التّحكيم: 16-2022/06/21 النّشر: 2022/8/20

الملخص

ان فعل المتغيرات الأساسية التي يحدثها العمل الفني المعاصر من خلال الفنون الرقية، ومنها فن " المابينغ" يستند الى تماهي مفهوم السمعي والبصري في الفنون، فالصورة الفنية لم تعد لوحدها المعبر عن فكر الفنان والمجتمع، وانما استحال الإيقاع في الصورة هو المولد للصيغة التوليدية لمكون الصورة وما تحيله لنا من تجليات بصرية وفكرية، ارتقت بفكر المجتمع الى مبدأ التصور وإعادة التصور من خلال الإيقاع السمعي على المكونات البصرية للعمل الفني الرقمي المعاصر من خلال فن المابينغ.

ان الايقاع المنبثق من هذا الرقمي المتصل والمنفصل في طوباوية المكان، تسعى الى ابراز وجودها من خلال الحركة البصرية، والايقاع السريع الذي يكتنف العمل الفني الرقمي من خلال حضوره في الواقع الفني المعاصر ومن خلال وعي المتلقي به، وايقاعه الصوتي والحسي المستديم الذي يجعلنا نلج الى حياة الصورة، وما تعطيه لنا من توليفات حركية تولد أبعادا ايقاعية لا محدودة.

الكلمات المفاتيح:

الصورة الفنية- الفنون البصرية – الإيقاع – فن المابينغ- الحركة – التلقي – الرقمي- الفراغ- الحيز – الزمان.

ABSTRACT

The act of the basic changes brought about by contemporary artwork through digital arts, including the art of “mapping” is based on the identification of the audio-visual concept in the arts, so the artistic image is no longer alone. The expression of the artist’s and society’s thought, but the impossibility of rhythm in the image is the generator of the generative formula of the image component and what it transmits to us from visual and intellectual manifestations, which elevated the society’s thought to the principle of visualization and re-imagining through the audio rhythm on the visual components of the contemporary digital artwork through the art of mapping.

The rhythm that stems from this connected and disconnected digital in the utopia of space seeks to highlight its presence through the visual movement. Moreover, the fast pace that surrounds the digital artwork through its presence in the contemporary artistic reality Through the recipient's awareness of it, and its rhythm acoustic and sensory The permanent makes us enter into the life of the image, and what it gives us of kinetic combinations that generate unlimited rhythmic dimensions.

The combination of the power of the artistic image in the art of mapping in terms of structure and color, as well as the audio rhythm which is generated from the movement of shape and color due to plastic formulas such as frequency, repetition, communication and contrast refer us to the unity of visual and conceptual power with the vast space which is architecture. Thus, we can consider that this visual rhythmic process is a celebration of the convergence between color, kinetic form and silent and fixed matter. This convergence produces a rhythmic harmony between the material, the virtual, and what generates the ontology of reception through rhythm in the art of Mapping.

KEY WORDS

artistic image, visual arts, rhythm, the art of mapping, movement, reception, digital, space–time.

المقدّمة

يقوم الفن الرقمي على عملية منبجسة من آليات التفاعل وسبل الاتصال من خلال أبعاد متنوعة تطرح إشكالية المادي واللامادي من خلال الفنون البصرية المعاصرة، ومنها الفنون الرقمية، التي ولجت الى العالم من خلال العديد من الوسائط التكنولوجية الحديثة، والأجهزة التفاعلية المعاصرة وبرامج معالجة الصورة. لكنها بالرغم من هذا الوسيط الحديث الذي يحمل المتلقي الى عوالم جمالية مختلفة، وتذهب به الى اللامكان، الا أنها لازالت متشبثة بكل المقومات الفنية التي أنبنى عليها الفن التشكيلي منذ عصر النهضة وصولا الى عصرنا الراهن. فالتعبير الفني واحد، قائم على الصيغ التشكيلية ذاتها مع تغير الأداة، فاستحالت الفرشة وتعاملها مع الأصباغ والألوان داخل اللوحة المسندية، وسيطا متغيرا من خلال الفرشاة الرقمية التي تمثل الراسم والمرسوم، الموسوم بجانب كبير من الابداع، بالإضافة الى الجمل التشكيلية التي تنطلق من عناصر التصميم والتشكيل مثل النقطة والخط والشكل وصولا الى اللون وإبراز الكتلة في بعدها الثالث.



من بين الوسائط الفنية المعاصرة التي تساهم في انشاء بعد جمالي جديد في الفنون البصرية هو فن "المابينغ" الذي يمثل تقنية تستند الى انشاء عملية إسقاط الضوء على سطوح بارزة لإعادة إنشاء صور على نطاق أكبر من المساحات المسطحة الى ايهام بتصور ثلاثي الأبعاد، ترافقها ايقاعات صوتية موسيقية.

ولكن المتغيرات الأساسية التي يحدثها العمل الفني المعاصر من خلال الفنون الرقمية عموما وفن المابينغ خصوصا، هو ما أضافه على المنجز التشكيلي وما وحّده مع الصورة الفنية من خلال الحركة المنبثقة من هذا الرقمي المتصل والمنفصل في طوباوية المكان. فهو يسعى الى ابراز وجوده من خلال الحركة البصرية، والايقاع السريع الذي يكتنف العمل الفني الرقمي من خلال رحلته الانشائية، وأيضا كيفية وسبل أن يدلف الينا من خلال الوسائط التكنولوجية الحديثة والمعاصرة من خلال اشعاع لونه وسرعة تلقيه من خلال العين البصرية ومن خلال وعي المتلقي به، وايقاعه الحركي المستديم الذي يجعلنا نلج الى حياة الصورة، وما تعطيه لنا من توليفات حركية تولد أبعادا ايقاعية لا محدودة، فما هو مفهوم الإيقاع والى أي مدى ساهم هذا المفهوم في تطوير الأبعاد الجمالية للصورة الفنية الرقمية في عصرنا الراهن؟ والى أي مدى يمكن للإيقاع أن يجدد التلاقح بين جل الفنون البصرية من خلال الإشكاليات الفنية التي يطرحها؟

١-مفهوم الإيقاع

يمثل مفهوم الإيقاع لغة كما ورد في لسان العرب لابن منظور بأنه مستنبط من الجذر الثلاثي (و.ق.ع) والإيقاع اصطلاحًا، مجموعةٌ من الأصوات المتجانسة المتلائمة الّتي تشكّل لحنًا موسيقيًّا (ابن منظور،2000).

تُشتق كلمة الايقاع في اللغة اللاتينية من لفظة (ريثميس RYTHMUS) اليونانية وهي بدورها مشتقة من الفعل (ريين Rheein) بمعنى ينساب او يتدفق ويتواصل (زكي، 1986). أما سوريو(Soriau, 1997) فالإيقاع يقسم لديه، مهما كان شكله في الصور الفنية، على عدة أقسام ومنها :

١-١-الايقاع الرتيب:

وهو الذي ينشأ عن طريق التشابه بين كل الوحدات والفترات تشابها تاما في جميع الاوجه شكلا وحجما ومساحة، باستثناء اللون الذي يختلف فيه عن باقي الألوان، لأن اللون يُعطي طابع التغير ويبتعد بالصورة الفنية عن الرتابة وعن الاوحادية الايقاعية.



١-2-الإيقاع الغير رتيب:

الذي تتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها كما تتشابه فيها جميع الفترات الزمنية لعين المُبصر المُشاهدة للشكل والبناء مع بعضها ايضا، ولكن تختلف فيه الوحدات عن الفترات شكلا ولونا.77

الايقاع الحر وهو الذي يُستنبط من اختلاف في شكل الوحدات بنيةً ولونًا كما تتباين فيه الفترات وبالتالي فان الايقاع الحر يستند الى قانون الادراك العقلي حيث تكون فيه كل من الوحدات والفترات منسقة بشكل واضح ومرتب.

١-3-الايقاع الحر التلقائي:

وفيه يكون ترتيب كل من الوحدات والفترات ترتيبا عفويا لا يستند الى عملية تنسيق واتساق معين، فليس بين الوحدات والمفردات رابط ما وانما يقوم على مبدأ التناقض في حجم الوحدات والفترات الزمنية لعناصر الإيقاع.

١-4-الإيقاع المتوازن:

فانه يستند الى عملية التدريج التي تنشأ من ثبات حجم المساحات الشكلية واللونية في اتحادهما مع بعضهما البعض، انطلاقا من المساحات التكوينية للعناصر التشكيلية الكبيرة، وصولا الى الصغيرة.

1-5-الإيقاع المتزن والمتزايد:

تكرار الكتلة والمساحات والخطوط المكونة من وحدات قد تكون متماثله او مختلفة أو متباعدة وتتكون بين أي قاعدة اخرى مسافة تدعى الفترات.

ويعتبر وهبة (1997) الإيقاع بأنه " التواتر المتتابع بين حالتي الفترات والوحدات وهو مثل العلاقة بين الجزء والجزء الاخر وبين الجزء وكل الاجزاء الاخرى للأثر الفني" .

أما اصطلاحا فيمكن تحليل مقومات الايقاع البصري بانه جملة من الحركات النابعة من علاقات ديناميكية تؤثر في المتلقي من خلال عملية الابصار في الرسم أو النحت، وأيضا يساهم الصوت كان موسيقيا أو عاديا كما هو الدارج في الفنون البصرية ذات العروض الحية من خلال توليد استمرارية للشكل البنائي واللوني والصوتي متحدين معا، محدثين استمرارية في الفضاء من خلال عملية تصاعد منظم ومنسق بين مختلف هذه العناصر، ما يُحدث علاقة تبادلية بين قيمتين بنائية تشكيلية وبنائية صوتية، تمثل من خلال مبدأ الوحدة والتنوع، وبتكرار هذه الوحدات عبر الفترات بشكل متقطع او متذبذب بطيء وسريع او متوسط او بطريقة ومتساوية، ينبجس الإيقاع من خلال هذا الفعل الفني.



من مراتب الايقاع

وبذلك يمثل الإيقاع حركة منتظمة، تلتئم اجزاؤها المتحركة في مجموعات متساوية، فهي تُعد شرطا لهذا النظام، وهي كسلسلة تكمل أجزاؤها بعضها البعض في آن واحد، كما يوحي بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية.

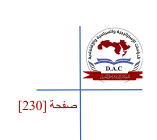
أما في الفنون البصرية، يمثل الإيقاع تمدد العناصر التي تشكل جزءًا من المدة، فيتم إعادة تكوين المساحة لإظهار موسيقاها الداخلية. فالإيقاع هو نبض الألوان أو الأشكال أو المادة التي تظهر على السطح مؤقتًا في الفضاء المرئي، ويمكن أن يكون بطيئًا وحيويًا وغير منتظم ومتجانس وغير متجانس ويؤسس الشرعية الطوبولوجية الاشتقاقية للصور. وبذلك يكشف الإيقاع عن الهيكل الأساسي، وهو الهيكل الوجودي للصور.

ومن هنا يلتقي الإيقاع بالعديد من الأبعاد التي تساهم في بلورة العمل الفني وانسجامه، فالإيقاع ليس وليدا للحظة معينة في العملية الانشائية، فهو خلاصة العلاقة الجدلية الناجمة عن التتابع الحركي، مُحدثة في انصهارها

مع الإيقاع وحدة وترديده نغمية عميقة من خلال توزيع العناصر التشكيلية داخل الفضاء، بما هو مكان العمل الفني على حد تعبير فوسيون (Focillon, 1921). فالإيقاع لا يتسم بالجمود وإنما بالتتابع والحركة والديناميكية، فهو في تغير مستمر من حركة إلى أخرى المقاطع الصوتية التصويرية وتكرار العناصر فهو يشملها ويحولها من خلال المتلقي كعنصر ثالث يضفي عليها المشاعر والأحاسيس. وهذا ما يتجلى في الوظيفة الجمالية للإيقاع التي تحدّد بالحركة التي يتم بها تقسيم الوحدات والمفردات المرسومة إلى أجزاء لونية تعطينا مقاربات صوتية متحدة أيضا بمفهوم الحركة في الزمن.

2-أ صناف الإيقاع في الفنون البصرية :

لا يمكن تحديد مفهوم معين لأصناف الإيقاع في الفنون البصرية المعاصرة مع تطور الصورة الفنية الرقمية في مجال فن المابينغ، فالحديث عن البعد النوعي في الإيقاع يتطلب بالأساس الولوج الى عالم المفردة التشكيلية، بمعنى العنصر التشكيلي الذي تنبني عليه الصورة الفنية في مجال الرقمي. فالمفردة يمكن أن تكون الخط، ويمكن أن تكون النقطة، أو اللون أو اللطخة. وكل هذه العناصر تتحدد قيمتها الايقاعية في المجال البصري للمتلقي من خلال مبدأ التكرار، سواء كان تكرارا مستديما أي بما هو تتالي لنفس العنصر حتى وان تغير لونه، أو تكرار نفس الصوت في نفس الشكل المفردي المتتالي لونا وبنية. فلا يتسنى لنا تحديد الإيقاع الا من خلال علاقة الشكل المفرد بعملية التواصل المتكرر داخل الفضاء، ولعمري فان هذا التصنيف هو أوحادي بالرجوع الى العمل الفني ككل. فلا يمكننا تصنيف الإيقاع في الفنون البصرية ومن خلال فنون المابينغ، بالإيقاع السريع أم البطيء أم المتناغم. فكل عمل فني ينبني على التناغم والتآلف والاتساق، وهذا ما يبرز الدور الريادي لتمازج الصوت مع الصورة، مع الحركة في الصورة الرقمية المتحركة التي تبحث في الإيقاع.



كما ان عملية التدرج في البناء التشكيلي للصورة الفنية يساهم في ابراز الإيقاع، وأيضا الحيز والفراغ، وأيضا أحجام الاشكال وصيغ معالجتها اللونية من خلال المتقابلات ومبدأ التضاد.

وبالتالي نلاحظ أن الإيقاع وأصنافه في الفنون البصرية المعاصرة خصوصا والفنون الرقمية من خلال فن المابينغ كلها تصب في نفس المنحى ونفس الأسلوب، في كونها متحدة في البحث عن الإيقاع بغض النظر عن صنفه. فداخل العمل الفني الواحد نجد تعددًا لا متناهيا من الأصناف الايقاعية البصرية التي تستند بالأساس الى

نجاح الفنان في تحريك العنصر التشكيلي في عين المتلقي، ويجعل هذا الأخير باحثا عنه لسبر معانيه واغواره داخل التركيب البنائي للعمل الفني عامة، والبحث في إمكانات الحركة البصرية المولدة لهذا الإيقاع.

3-فن المابينغ وتطوره من الثابت الايقاعي الى متحول سمعي بصري:

يمثل فن المابينغ تقنية وسائط متعددة تمكن من عملية إسقاط الضوء أو مقاطع الفيديو لإعادة إنشاء صور على نطاق واسع وتحول المساحات المسطحة بما هي مكان العرض من عمارة أو آثار قديمة، معيدة انشاء تكوينات جمالية للصورة الفنية المتحركة، والتي ترافقها ايقاعات صوتية موسيقية، فترسم الأحجام من خلال برامج معالجة الصورة ومن خلال برامج المونتاج التوليفي

يتم إعادة رسم الصور المتحولة الى احجام بزاويات متعددة تصل الى ثلاث مائة وستون درجة، ما يحدث فضاء ثلاثي الأبعاد داخل الفضاء الثنائي الأبعاد، ويتحول من خلالها الفضاء التشكيلي الى تعددية في المساحة والحجم، فهو حاوي لأحجام كبيرة في الشوارع على العمارة في شكل مقاطع متتالية، ما يحدث عملية ايقاعية حركية في عين المتلقي من خلال تفكيك الصور وإعادة بنائها محدثا حركة لما هو ثابت في الأصل. وعلى سبيل الذكر لا الحصر تطورت هذه التقنية وصولا الى سنة 2014 وأصبحت نهجا وتيارا فنيا للصورة الفنية يتم فيه تلاقح الإيقاع البصري مع الإيقاع السمعي في العديد من العروض الحية ومنها **Terre aux lumière** الذي تم تقديمه في **2014 place des terreaux** في ليون و **Dance with the Robots** في **Futuroscope**



تكمن القوة العظيمة للجمع بين الصورة الفنية الرقمية الافتراضية والعمارة ما يسمح بظهور تصورات وأحاسيس جديدة تجعل منه بحثا لأفكار جديدة داخل التيار الفني الرقمي، بين المادي واللامادي في آن واحد، تمثل أبعادا ذات منحى وجودي يساهم في اظهار وجود الصورة بالقوة الفاعلة من خلال عمل الفنان وهجومه على عين المتلقي بصفة مباشرة، عن طريق ذلك المادي المتمثل في العمارة التي تبث على سطحها المابينغ أو الخارطة الصورية، ما يحيل وجود الصورة وانبثاقها من الرقمي الافتراضي الى الوجود العيني للأشياء، ومنه يترجم فعل الحركة والايقاع اليومي الذي نعيشه والذي من خلاله تمر العديد من الصور بصفة متواصلة ومتنوعة حسب المسار الذي نتخذه في ذلك المعيش واليومي، بما فيه من ايقاعات بطيئة وسريعة.

بالتالي فالمابينغ ليس فنا ساكنا يحدوه الجمود وانما هو تعبير بأمانة عن واقعنا غير المستقر والمتحرك وهو ما عبر عنه " دولوز(Deleuze, 2003) قائلا: "....لأنها تضع الصورة في حالة حركة، أو بالأحرى تمنح الصورة الحركة الذاتية"، مثيرة للاهتمام بشكل خاص لأنها تتناول تضخيم وتعريف الفن على أنه القبض على القوة. ومن هنا فإن "فن المابينغ" يسعى الى إعادة صياغة الوجود المادي، ويحرر نفسه من مكانته كتمثيل بسيط ويصبح في الواقع "ظهور وتجلي". بمعنى آخر، يصبح استباقيًا ويشكل في حد ذاته تقريبًا نظامًا مكتفيًا ذاتيًا من الإجراءات وردود الفعل التي لم تعد بحاجة إلى رؤيتها ولكنها موجودة في حد ذاتها على أنها اهتزاز وحركة ايقاعية مستديمة لليومي والمعيش.

ومن هنا تستعيد الرؤية قوتها الأساسية لتظهر وتتجلى أكثر من ذواتنا ومن خلال الصورة الفنية الرقمية ذات الإيقاع الحركي المتواصل في الزمن، وبهذا الفعل تكون للصورة ايقاعاتها المختلفة وجسدانيتها تتمثل وتخاطب، اذ لم يعد الأمر يتعلق بالحديث عن الفضاء والضوء، بل يتعلق بجعل الفضاء والضوء والايقاع يتماهيان ويتحدثان.



٦- تماهي مفهوم الحركة والإيقاع في الفنون البصرية :

تتجلى الحركة الداخلية من خلال صيغة التوليد، بما هو إعادة الصياغة والبناء، سواء كانت هذه الصيغة لونية أم ضوئية أم شكلية، فبتجاور الألوان تنتج الحركة، ونأخذ على سبيل المثال :الألوان المتكاملة أو الألوان الحارة والباردة"، حتى وإن كانت هذه الألوان لا تشكل سوى مجموعة من الألوان المستقلة في آن واحد على سطح ثابت دون تغيير في العلاقات بينها، وبواسطة الحركة الوهمية التي تنتج عن تلك العلاقات اللونية من تناسق، وتناغم، وتضاد، وتكامل نلاحظ أن اللون بدوره يربط نفسه بالإيقاع، ويتولد الإيقاع من تلك الصيغ الناجمة عن المتقابلات اللونية، الكمية (Contrast de quantité) أو النوعية (Contrast de qualité)، كما تنجم الحركة من عمليات التوازن بين الكتلة والفراغ والتي تظهر جليا في الأعمال النحتية، أو كيفية توازن الظل والنور.

ومن هنا تتحد الحركة الداخلية بوصفها حركة بصرية بالأساس، وتواصل الصيغ التوليدية مسارها في الرحلة الإنشائية للعمل الفني، لا بوصفها مولدة للحركات الثلاثية (اللونية والضوئية والشكلية) وإنما هي تعبير عن سمة أخرى تنتج من مختلف المعادلات الجمالية والعلاقات التشكيلية داخل نفس التركيب، وهو مفهوم الإيقاع

الناجم عن أسلوب التقابل والتواتر والاندماج والثقل والخفة التي تتحدد خصوصيتها من خلال التأثيرات التفاعلية بين البيئة واللون والفضاء.

5- الإيقاع والتآلف السمعي البصري وأبعاده التعبيرية:

يسعى الفنان في الرسم المسندي الى دمج العديد من التراكيب التشكيلية و العناصر والمفردات التي دأب ساعيا من خلالها الى تحقيق بنية ايقاعية متآلفة ومتوازنة في العمل الفني، فتارة توحي بالحركة السريعة من خلال الخطوط والمساحات اللونية، وطورا يرسو بنا الى ضفاف إيقاع بطيء من خلال تتبع حركة الشكل ومسار اللون، وهذا التآلف بين الديناميكية اللونية والشكلية وما يتيحه لنا الإيقاع من تواتر بين عمل شديد في حركة البصر الى رؤية بطيئة تحاول تتبع الخيط الفاصل الواصل بين العناصر التشكيلية للعمل الفني، وهذا ما ينبجس منه التآلف في الإيقاع ويعطينا توازنا نغميا في اللوحة ذاتها، وهذا ما ينتج حركة مستديمة تشكل جوهر الإيقاع البنائي واللوني للعمل الفني في المابينغ، ويتشكل من خلاله الإيقاع المستديم للتراكيب البنيوية واللونية الذي تحيلنا اليه جملة من الآليات داخل المنحى الأسلوبي للتكوين ذاته ومنها:



1.5-النسبة والتناسب

ان عملية التوليف بين العناصر التشكيلية داخل تركيب العمل الفني يبحث في ذاته عن الكمال، الذي لا يمكن تحليله الا من خلال تناسب الأشكال ، والمساحات اللونية المكونة للتركيب اللوني والبنائي ونسيج اللوحة المسندية التي تظهر فيها المادة جلية من خلال الفروقات اللونية والشكلية والتي توزع بطريقة بنائية متناسقة فيما بينها، تولد ايقاعا متناغما نبحث فيه عن علاقة الجزء بالكل، وأثر اللون وتوزيعه المتوافق مع البنية الشكلية، وما توحيه من عمق داخل العمل الفني ، ويحدث من ذلك علاقة جدلية بين النسب المرئية ومفهوم التناسب والتناسق الجزئي الدقيق والمقومات الكلية للتركيب الشكلي والنوعي في فن المابينغ.

5-2-الوحدة داخل التنوع

يستند العمل في الفنون البصرية المعاصرة ومنها المابينغ الى مفهوم الوحدة بما هو تآلف أجزاء ومكونات المنجز بالرغم من تعدد العناصر التشكيلية المساهمة في بنائية الشكل، فالوحدة هي العامل الأساسي لنجاح الصورة الفنية الرقمية للوصول الى أقصى درجات التعبير، ولقد أثبتت التجارب الفنية في الفنون الرقمية قدرة الفنان

على التأليف بين العناصر المتنوعة من خلال الصيغ التشكيلية المتراكبة والمحدثة للإيقاع الموسوم بالتناسب بين أجزائه من خلال مختلف برامج معالجة الصورة والمونتاج.

يقوم الموضوع الجمالي في الفنون الرقمية على تنوع ووحدة في آن واحد فيشمل عددا لا نهائيا من المفردات المكونة لفضاء تشكيلي قائم على صيغ تأليفية متعددة من العناصر التي تمارس عمليات تشكيلية تقوم على مبادئ التجاور والتكرار والاسترسال والتناظر، ويكون ذلك التعدد في العلاقات بين المتضادات التشكيلية معبرا عن مفهوم الوحدة داخل تنوع المعنى الكلي، الذي يسعى الفنان للتعبير عنه، فلا يوجد تصميم وتكوين حامل لوحدة واحدة فحسب، وانما يتميز الأسلوب في فنون الصورة المعاصرة بتعدد الوحدات تتجاور وتتكرر وتتبادل لتتعاكس في نظام متكامل داخل السياق الكلي للمشهدية الايقاعية الرقمية .

بالتالي لا تأخذ أي وحدة من هذه الوحدات المفردية في الصورة الفنية الرقمية المعاصرة أي مركز تصدر وزعامة بالمقارنة مع بقية المفردات، لأن هذا يكون خروجا عن المعنى الكلي العام، فأي وحدة مفردية تأخذ نفس التشكيل من حيث عناصرها الداخلية مع بقية التناسقات الشكلية للمفردات، فلها نفس السيادة في الشكل والحجم والتقنية المعتمدة لابتداعها، وهذا ما يحدث نسقا متحدا من جهة ومتنوعا من جهة أخرى.


صفحة [234]

ومن هنا تنشأ مختلف العلاقات الجدلية في الصورة الرقمية المتحركة في فن المابينغ، فهي المولدة لإيقاع متوازن بين الجزء والكل، من خلال السياق الكلي المشترك المحدث لوحدة عضوية عميقة تشارك في ترسيخ المعنى الصوتي والايقاعي من خلال اللون والشكل والحركة و من خلال الجزء، ومن ذلك قول نبيل حسني: "ان شكل الوحدة وان انفصل عن الكل الذي نعيش فيه يحمل في طياته صفات ذلك الكل، لا نقول كل الصفات، وانما لا بد أن يكون هناك بعض منها، وعندما نرى هذه الوحدة فإننا نضعها في مخيلتنا في الشكل العام أو الهيئة العامة للفن الذي تنتمي اليه" (الحسيني، 2007).

3.5- الحيز والفراغ كصيغة توليدية للإيقاع في فن المايينغ

يقوم الحيز والفراغ في التكوينات الجمالية للصورة الفنية المنبثقة من "فن المابينغ" دائما على عملية موازنة ايقاعية محدثة اتساق وتكامل وتوازن سوى كان ذلك في الحجم والمساحة والبناء التركيبي الذي يؤلف بين المفردات المتشكلة داخل اطار التصميم العام للفضاء البصري، ويكون قائما بالأساس في التركيبات والبنى

المختلفة ولا تقتصر على تركيب بنيوي هندسي فقط وان كانت تراكيب ضمنية تجعلنا نتساءل عن ماهية الفراغ في العمل الفني ودوره في إبراز الشكل وبعده الايقاعي في العمل الفني، فالجدلية الكامنة بين الحيز والفراغ تولد صيغا تشكيلية تحدث وحدة ايقاعية تسعى الى ابراز وجودها الانطولوجي داخل مبدأ العدمية الذي يتجلى في الفراغ، وهذه العدمية ممكن أن تكون بداية الجزء في العمل الفني الرقمي من خلال فن المابينغ.

ان الايقاع المنبجس من هذه العدمية هو ترجمة لمبدأ الحضور الذي يكتسبه الشكل المولد من الفراغ ويكون اكتساب هذه السيادة والحضور من خلال قيمة وجوده في التركيب حجما وبنية ولونا ومساحة كعنصر أساسي من عناصرها التشكيلية، وانعدامه يمثل خللا فنيا في التركيب والتصميم العام للفضاء.

كما يمثل الحيز والفراغ عامل ربط بين ازدواجية العلاقة الجدلية القائمة بين العناصر، فإمكانات الفراغ داخل الفضاء التشكيلي لفن المابينغ، ماهي الا نهاية تركيب لندخل في قراءة بصرية ايقاعية مع تركيب آخر، والعلاقة الكامنة بين عنصري الحيز والفراغ لا تتحدد في التوازن التركيبي أم التناسق بين عناصر التصميم، وانما تتعدى ذلك لتخلق حركة ايقاعية ناشئة من عملية التكرار في العناصر التشكيلية، وتواترا في الإيقاع الصوتي، فان عين المبصر تواصل إتمام الشكل في الفراغ ذاته مع ربطه بالصوت، وبالتالي تؤلفه بالذي يليه في شكل تسلسل بصري يساهم الإيقاع في بلورته كما هو السبيل في غالبية الأعمال الفنية التي تعتمد حركة الصورة في الفنون الرقمية التي تستدعي حضور المادة لترحل بالفكر الى ما وراء عملية الابصار، والدخول في الماهيات الحقيقة الداخلية للعمل الفني المعاصر.



6- الحركة والايقاع من التشكيل المادي الى القيمة التعبيرية البصرية

تمثل الحركة مكونا أساسيا في انشاء الإيقاع البصري في الصورة الفنية الرقمية في المابينغ، وتنتج من خلال عمليات تشكيلية يعتمدها الفنان في المنحى الأسلوبي المتبع في الرحلة الانشائية، فهي قائمة بالأساس على مزيج من توزيع الخطوط داخل فضاء العمل الفني، وتراكب هذه الخطوط المتحولة الى أشكال تساهم في تعددية العناصر وتوليفها البنائي داخل التركيب ، ممتزجة مع اللون الذي تحيلنا تراكاته النوعية والكمية وتوزيعاتها ، الى فضاء بصري متجدد لا يمكن لنا أن نعتبره لوحة واحدة وانما لوحة ذات إيقاع ووحدات متنوعة من خلال عملية التناغم البصري والصوتي أو التقابل بين صيغ الألوان المعتمدة الحارة والباردة، فالحركة تنتج من خلال

الفعل الفني وتحدث في عين المتلقي نشاطا بصريا، وايقاعا وحدويا يحدث من خلال التغير الفعلي أو الضمني في موضوع العمل.

ومن خلال هذه الحركة في مزيج الفنون الرقمية السمعية البصرية، ينتج الإيقاع لتستحيل القوة التعبيرية للعمل الفني من فنون مكانية الى اللامكان ومن ثم النظر إلى الفنون البصرية على نحو أنها فنون مكانية، وحتى لو سلمنا بديهيا بوجود المكان في العمل الفني الرقمي فانه يستند الى قوى الخيال التي تقوم من خلال استبصار للصورة الفنية في اطار المكان الذي عبر عنه "غاستون باشلار" في كتابه جماليات المكان :" ان المكان الذي ننجذب نحوه لا يمكن ان يبقى مكانا لامباليا ذا ابعاد هندسيه وحسب وليس بشكله الموضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تميز ان نجد بنعمه بأنه يكثف الموجود في حدود تتسبب الحماية في مجال الصور" لتكون العلاقة المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية" (بشلار، 1984).

ومن هنا لم يعد المكان الصوري بما هو اللوحة المسندية سوى تعلة تشكيلية لوجود المادة التي تحولت من المادة العضوية والصناعية الى مادة افتراضية ليس لها حدود فهي منتشرة بفعل حركة الاتصال والتواصل من خلال الوسائط التكنولوجية المتعددة الى عملية ترحال الإيقاع والحركة من بعديهما التشكيلي المادوي الى بعد يفتح الحدود ليصل بحركته المستديمة الى كل مكان.

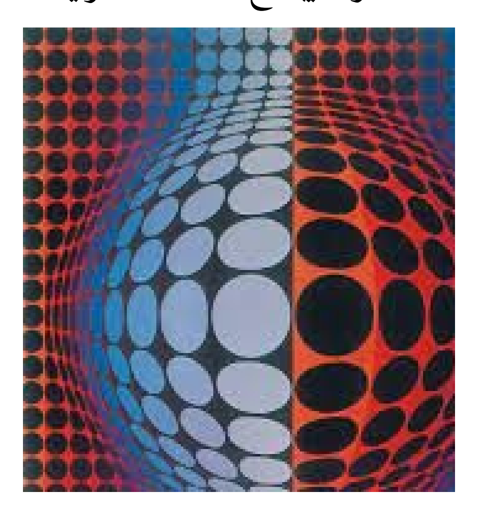


وهذا ما يبرز في الصورة الفنية الرقية في الفنون السمعية البصرية عموما، وفن المابينغ خصوصا، وهي التي سعى الفنانون في عصرنا الراهن الى العمل عليها من وسائط جديدة يسعون من خلالها الى الامتداد الى اللامكان واللامحدود، في زمن الرقمي التي تحيلنا الى تعدد في مفهوم الحركة المعاصرة وتعبيراتها الايقاعية.

1.6- لايقاع الضمني للصورة الفنية والحركة البصرية

سعى الفنانون وانطلاقا من التيار المستقبلي ابراز البعد الايقاعي في الصورة الفنية، ولم يعتمدوا في ذلك على الصيغ التشكيلية مثل التكرار والتناوب فحسب، وانما سعوا الى الأخذ بأيدي أذهاننا الى رؤية الإيقاع، ومعنى رؤية الإيقاع هو تحول هذه الظاهرة من ظاهرة حسية الى ظاهرة ذات بعد ذهني بالأساس، ومنهم الفنان " مارسيل دي شامب " في عمله " امرأة تنزل من الدرج" وأيضا الفنان " فيكتور فازريلي" الذي كانت كل أعماله الفنية تعبر عن الفن الحركي البصري، من خلال تدرجات الشكل الواحد المتكرر من مفردة هندسية تشغل

حيز الفضاء وتعطينا ايقاعا ضمنيا للأشكال، وتحيلنا الى الداخل والخارج، والقراءة المتعددة للإيقاع من خلال حركة الأشكال وتماهيها مع المتقابلات اللونية .





مارسيل دوشامب : امرأة عارية تنزل السلم رقم 2 ألوان زيتية على قماش 1912	فيكتور فزرلي: فيجا 200 سم/200سم ألوان زيتية على قماش 1968
Figure1:Duchamp, Marcel Nude Descente d'un Escalier N ° 2, Huile sur toile, 1912	FIGURE2:VICTOR VASARELY,VEGA 200, HUILE SUR TOILE 200CMX200CM, 1968



وبذلك اتسع مجال الرؤية وصولا الى الفنون الرقمية المعاصرة التي تعتمد على النظام النقطي في العمل الفني وتحول "البيكسل " PIXEL لديها الى مفردة متكررة تختلف فيها الألوان لنرى منها تعددية ايقاعية من خلال هذه الرؤية الضمنية للحركة البصرية الايهامية، عندما نشاهد عملا فنيا من الطراز الرقمي نوليه ايقاعات ضمنية متعددة منها الظاهر ومنها الباطن وتختلف حسب حجم الصورة الفنية ذاتها.





مايك وينكلمان: كل يوم : البداية 5000 يوم

Figure3-4: Mike Winkelmann(Beeple) "Everyday : the First 5 000 Days"



صفحة [238]

ومن هنا يتجلى الإيقاع بكونه حسيا وغير حسي، فمن ناحية يمثل الفنان عمله بعدا ماديا للإيقاع من خلال تكويناته الحركية، وفي آن واحد يرحل بنا من خلال مجال الرؤية الى الإيقاع الضمني في فن المابينغ، حسب رؤية المتلقي لهذا العمل ومن ذلك يرى ميرلوبونتي (1975) إن الرؤية في الفنون البصرية ليست فعلا ذهنياً أو منظوراً عقلياً، ولكنها في نفس الوقت ليست انطباعاً حسياً وإنما هي فعل للجسم الحي الذي يرى عالمه ويحدث تغييراً في هذا العالم المرئي من خلال حركته، فالفنان يصطحب جسمه معه عند رؤيته للعالم، لا باعتبار الجسد قطعة ضئيلة من المكان أو جملة من الوظائف وإنما باعتبار أن ذلك الجسد المادي هو نسيج محبوك من الرؤية والحركة والايقاع البصري، فالجسد جهاز حي يرى ويتحرك وليس جهازاً فوتوغرافياً يسجل انطباعات: فعين الفنان ليست عدسة تؤدي نفس المهمة التي تؤديها آلة التصوير، فالعين ترى الأشياء وتربطها في علاقات من حركتها التي من خلالها تتشكل الرؤية (مارلوبونتي، 1975) .

"ويرتبط الإيقاع بالحركة التي تفرض وجودها بالقوة، انطلاقا من واقع انطولوجي للفنان والمتلقي، فمشهدية المكان الموجود أمام أعيننا ليست ثابتة على الإطلاق، لكنها دوما تظهر لتختفي، وبالتالي فان حركة ايقاعها غير مستديمة وتظهر في عين المبصر بصفة حينية، وحتى لو افترضنا دوام الصورة البصرية في شبكية العين، فإن

الموضوعات المتحركة متعددة وكثيرة وهي دائمة التغير في أشكالها ونغماتها الصوتية التي توحي بها الصورة الذهنية في حالة أشبه بالتذبذبات الحية المستمرة عبر المكان.

2.6- الإيقاع البصري ووحدته مع الزمان

ترتبط المرحلة الإنشائية في الصورة الفنية بمفهوم الزمان الذى يولد بعدا قيما متجذرا في العملية التشكيلية، ألا وهو الحركة التي تلعب دورا رياديا في التركيبة التشكيلية الفنية للمابينغ، ويتجلى تأثيرها على العقل الإبداعي للمتلقي البصرى من خلال خصوصيتها وأبعادها، ويعبر إكو (Eco, 2001) عن الحركة في الأثر المفتوح قائلا: "إن وفرة الأشكــال في الفن الحركي المرهقة لعين المشاهد لما تتركه له في حيرة من التفسير، لا علاقة لها بتسجيل حدث أرضى فهي تسجيل لحركة، والحركة هي خط له اتجاه فضائي وزمنى تعبر عنه إشاراته التصويرية، ويمكننا تتبع هذه الإشارة من مختلف اتجاهاتها....." (أيكو، 2001). ومن خلالها تستثيرنا الحركة لنقتفي آثارها الضائعة ونتوقف عندها مع إعادة اكتشافها وفى ذلك اكتشاف للغاية الإتصالية، وهذه الغاية هي مرتبطة بالإيقاع، فالحركة الشكلية في الفنون الرقمية المتحركة والمابينغ أو ما نعبر به عن فن " الديجيتال" تبقى دائما مرتبطة بالزمن ، فهي متكررة أو متواصلة في خط أفقي يذهب بنا الى أعماق الصورة الفنية وما فيها من ايقاعات مختلفة تتباين بين المتواصل والمتقطع والبطيء والسريع، فالإيقاع يتجلى في أقصى معانيه من خلال حركة العناصر التشكيلية التي تعطيها لنا على سبيل المثال طراز " المابينغ آرت" The Mapping Art والذي يستند الى المعالجة الرقمية في انتاج الصور بأسلوب يقوم على التوليف بين عناصرها، وتصاحبه موسيقى معينة تكتسي صفة الموضوع الفني الذي أنشأت منه ، ومن هنا تنشأ صيغتان توليديتان للايقاع الصوري والتصوري.



أما الصوري فهو ما تم عمله في الرحلة الانشائية للمنجز الفني من تصاميم وأشكال وبنى لونية، أما التصوري فهو الرموز الايحاءات التي تولدها الصور في حقل سيميولوجي يعبرعن حياة الصورة في ارتباطها بالإيقاع والحركة، هذا بالإضافة الى الإيقاع الصوتي المصاحب للعمل الفني المتحرك وما يضيفه على الايقاع من تناغم وانسجام مع الصور، التي تستدعينا في عملية تلقيها الى الدخول الى عوالم ايقاعية تستدعي من المبصر الولوج في ماهية موضوعها وتحسسها من خلال الملاحظة والادراك والتحليل الفكري لعملية الحركة الجوانية.

3.6- لعلاقة التفاعلية بين الشكل واللون والايقاع في فن المابينغ

تتحدد العلاقة التفاعلية بين الشكل واللون في المابينغ من عملية الإدراك الحسي لعلاقة الفكر بالجسد أين تتمثل الظاهرة كفكر وجسد ووجود في ذاته ووجود لذاته، فهي تمثل حوارا بين العالم والإنسان، فالمحيط الخارجي عن الجسد يحاول طرح أسئلة على الجسد الذي يتولى الإجابة عنها، فالألوان بهذه الصورة ظواهر أي أجوبة للأسئلة التي يطرحها المحيط على الجسد، ومن ذلك تكتسب الألوان معنى حيويا يتجاوز التفسير العلمي، وكما يعبر عن ذلك بشلار في كتابه "المادية العقلية" قائلا:" إن خصائص الجوهر ليست خصائص جوهرية بل خصائص مركبة " (باشلار، 1997).

ومن ذلك يكون للألوان معنى مرتبط بوجودنا الحيوي أي بوجود الجسد، فالألوان تطرح مشكلا لجسدنا وتحديدها إجابة على هذا المشكل، ومن ثم فان موقفنا من العالم هو الذي يحدد معنى الألوان.

ولهذا فالإدراك الحسي يكون علاقة مع العالم الخارجي وليس فقط في رؤيتنا للموضوع، وإذا كانت علاقتنا بالعالم هي التي تؤسس الإدراك، فالرؤية لا يمكن أن تدرك كيفيات محددة ولذا يمكن للحواس أن تكون منفصلة بعضها ببعض، فإدراك المحيط الخارجي يقوم على وحدة وجودنا الحيوي فنحن نسمع المرئي ونرى السمعي.



ومن ذلك فان التأكيد على دور الجسد في الرؤية يجعلنا لا نفصل بين الإدراك الحسي في الفنون البصرية المعاصرة عموما وفن المابينغ خصوصا من خلال تمثل ماهية الإشكالية التي نسعى إلى تحليلها فاللون ليس مجرد لعبة أضواء وإنما صيرورة في أعماق الكائن وأغواره.





عرض حي لفارنيسا المجمع الخلاق: تجربة فن الديجتال مابينغ فيديو 2020
Figure5-6:WÖA Creative Company :Farnesina Digital Art Experience - Video Mapping
2020

7-أ: طولوجيا التلقي من خلال الإيقاع في فن المابينغ

ان نظرية التلقي تمثل محاولة توفيقية في المفاهيم والعناصر المؤسسة والفاعلة والمتقبلة للصورة الفنية ومعانيها، وهي تنتقل من شروط امكان انتاج الصورة وحياة هذه الصورة، وسبل تداولها من خلال تواصلها من الفنان والمصمم الى الآخر بما هو المتلقي، وبالتالي لا يمكن الحديث عن عملية تأويلية مقبولة الا من خلال هذا الثالوث، فالمجتمع يكتب في الصورة، والصورة تكتب وتؤثر في المجتمع ، وهذا المجتمع يقوم من خلال " المشترك" le commun في تلقي الصورة وما فيها من حركة لعناصرها محولة للإيقاع البصري والصوتي في " فن المابينغ"، وهذا ما يجعل من الصورة كينونة ووجودا متجددين، اذ تتآلف الصورة مع متلقيها في سياقات مختلفة وأزمنة متنوعة، فهي لا محدودة بسبب ايقاعها البصري، ولا تسعى بذلك الى الجمود وإعطاء فكرة أوحادية عن معانيها ومضامينها الداخلية، وانما بفعل الإيقاع تستحيل ذلك المولد للعملية التعبيرية والتواصل بين المتلقي وايقاع الصور ومضامينها السطحية وأبعادها الاستبصارية الداخلية.



ومن هنا يمكننا الحديث عن الوجود بالفعل والقوة من خلال دخول الإيقاع وولوجه الى كيان المتلقي عبر قنوات حسية مثل السمع والابصار، ووجودها المادي يمثل مسيرة انطولوجية تسعى الى اثبات الذات الفاعلة في العمل الفني من خلال تلاقح الفنون السمعية والبصرية.

من ذلك يجب التمييز بين بعدين أساسيين في الإيقاع من خلال مقومات "التناص" بين الصورة والكتابة والحركة في فن المابينغ، فلا يمكننا اعتبار أن تلاقح الصورة والايقاع يمثل موضوعا كافيا للمعرفة الحسية التي ينشدها المتلقي ، بما هي مجموعة من الاشكال والألوان موجودة على سطح معين لكل عنصر فيها رموزه وأيقوناته وألوانه الخاصة وما فيها من مدلولات فنية وحسية ونفسية، بل ان كل جزء من التركيب بالنسبة للمتلقي هو تجريد لبنية خاصة ومخصوصة، بمعنى أن كل صورة رقمية في فن المابينغ مع اتحادها بالإيقاع سوى كان من خلال الصوت أو حركة البنية والشكل واللون يمكن قراءتها بشكل مفرد وتستحيل كل جزئية من العمل الفني عملا مستقلا بذاته وما تحويه من اقتضاء لوجود عملية هدم وبناء فكري للمتلقي وإعادة بناء عناصر ومكونات الصورة بأسلوب متجدد لا ينضب.

تستحيل الصورة الفنية من خلال الإيقاع في "فن المابينغ" الى رؤى وأبعاد تفتح مجال الرؤية البصرية الى قراءات حسب الاطار المكاني والزماني التاريخي، والفترة التي نشأت فيها الصورة وماهي مؤثراتها، ومقوماتها في زمن معين ، أو اختفائها وظهورها واعادة تبصرها من جديد.

ومن هنا نجد جدلية الإيقاع و التلقي في الصورة رابطا يتقاطع مع مجموعة من النظريات المعاصرة، كعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي بالإضافة الى مقومات التفكيكية في الفلسفة النقدية، واذا حاولنا تصنيف عملية التلقي في الصورة وتماهيها مع الإيقاع في فن المابينغ، فهي تتولد من قطبين:

يقوم الأول على النظرية التفاعلية " interactivite" التي تنشأ علاقة مع المادية الاجتماعية والنفسية للمتلقي والتحليل النفسي والسيميولوجيا، أي ما يتعلق بمفهوم الاستجابة والتي نقصد بها من خلال هذا المنظور استجابة القارئ للصورة من خلال الإيقاع، التي تستند الى منحى جمالي تذوقي يسند الحكم على الصورة الفنية عند قراءتها وتحليلها، والتي يمكن بتسميتها بجمالية التلقي، بما تقوم عليه من استقبال واحتفال بالمعنى التصوري للصورة الفنية.



فالتغير الذي يمر منه المبصر للصورة الفنية المعاصرة زمن وفعل القراءة الفنية يولد وعيا ذاتيا ويقود الفكر الى الانغماس في الفعل ما يولد نتاجا تصوريا يحرره من قيود الواقع الملموس والحسي، ويدمجه في خضم التساؤلات الفنية التي تحيله الى انشاء وتكوين بعد تذوقي يحيله الى مسوغات الحكم الجمالي، فالوعي هنا يمثل ذلك القصدي، فالمتلقي تمتلكه أفكاره الذاتية وأفكار غيره ، ويتحرر من احساسه الاعتيادي في مواجهته للصورة الايقاعية، ما يؤدي الى انفصام غريب داخل الهوية الذاتية، ويعرف حينها أن المواضيع التي تكتنف عقله وحسه الجمالي، انما هي ملك لفاعل آخر وهو يشعر بها وكأنها ملكه، ويكون ذلك من خلال عملية التثاقف التي تصدر من مبدأ "الإنيّة" الى "الغيرية"، بحكم اعتماد نفس مسار التلقي ألا وهو الصورة الفنية الايقاعية وقنواتها التي تمر من خلالها وتمثل الفكر المشترك للانا والأخر .

من هنا تتأكد من خلال نظرية التلقي أسبقية الإيقاع في الصورة الفنية المعاصرة في فن المابينغ وتتأكد القصدية من خلال خلق كيان كامل ويسعى الى بناء وعي تدريجي بمعالم الصورة ومكوناتها، بل هي تكشف عن وجودها في الحال، فقراءة الصورة الفنية لا تبني العمل الفني من خلال ادراكنا لها تدريجيا، فقراءة العمل الفني ليست

تكوينية من جديد، بل تجعل الصورة الفنية من خلال الإيقاع الداخلي للعمل الفني أو الخارجي الذي تبثه في عين المتلقي، تساعدها على أن ترسم معالمها وتدلي بدلوها شيئا فشيئا الى المتلقي، فهي ترسم ذاتها بذاته وبالتالي تعزز هذه الصورة الفنية الرقية استقلالها من المتلقي وقرائته لمعاني الصورة الذي يساعد على وجودها .

ان الصورة الايقاعية في مجال "فن المابينغ" تفتح لكل وعي مجالا خصبا من التصورات، ولكنه يظل منفصلا بين الفرد والأخر، بمعنى أن لكل متلقي رؤيته الذاتية الخاصة وبالتالي، فان عملية تلقي الصورة لم تعد فاتحة مجالا لتحليل معانيها الذاتية بشكل " النموذج" وانما هي أسلوب حر يعدد القراءات ومعانيها من خلال الايقاع، وانما فتحت بذلك مجالا للتعبير أيضا بالنسبة لذلك المتلقي، فتعطيه الحرية التي تخلق كيانا جديدا للصورة الفنية وتفعلها، فاللغة الفنية هنا مستنبطة في هذا المجال من الحرية التي تسعى الى محو نفسها بنفسها ، بوصفها قصدا لكي نستطيع الكشف عن مدلول غير ثابت متحول من فرد الى آخر ومن فكر متلقي الى آخر.

تطرح نظرية التلقي في فن المابينغ مسألة العلاقة بين المتلقي والايقاع السمعي والبصري، فهي بين الذات والموضوع وتعتبر العلاقة قديمة وجديدة في آن واحد، وتتميز بتجددها ومعاصرتها للموضوع باستمرار، وهي التي تجعل من الصورة ذات معاني متعددة، والتي تجعل من الصعب وضع حدود دقيقة بين الواقعة بما هي الصورة والبعد التأويلي فيها وبين ما يقرأ في الصورة الفنية وما هو مقروء فيها فعلا.



صفحة [243]

بالتالي فان مسألة ظاهرية الصورة الفنية في ارتباطها بالإيقاع توضح لنا من خلال هذا المدلول أن العمل الفني هو العمل الحالي فقط، ولكن أيضا بنفس المقياس، تلك الأفعال المرتبطة بالاستجابة لهذه الصورة الفنية.

ان المقاربة الظاهراتية في عملية القراءة تحيلنا الى علاقة الذات بالموضوع في الصورة الفنية، أي بثنائية المتلقي والصورة ذاتها وثنائية الفعل والبنية التكوينية المرتبطة بمبدأ القصدية **Intention** من خلال المابينغ والتي تسعى الى البحث داخل مكوناتها عن تساؤل الوعي المدرك لموضوع ومضمون الصورة الجمالي.

ان الوعي هنا هو وعي بالشيء، أي بتركيب الصورة الجمالي وبعدها الايقاعي ومكوناتها الأساسية وأسلوبها القصدي، بالرغم من ذلك لا نستطيع التأكد من استقلال الوجود الموضوعي للشيء ذاته، لكن لا نستطيع أن نتيقن من وجود هذه العناصر المولدة للأفكار من خلال مكونات مقصودة بالوعي.

ان القصدية هنا لا تعني الرغبة ولكنها تفصح عن بنية الفعل الفني الذي نتصوره بالذات، أو نضع به مفهوما أو هو تجلي بالوعي لموضوع الصورة الفنية في اتحادها مع البنى الايقاعية السمعية والبصرية وما هي أبعادها القصدية، لذلك نأتي بالموضوع الفني من خلال الصورة الى الوجود، أي تحولها من فكرة هلامية تصدح في أذهاننا الى مادية الصورة الفنية التي تستحيل كوعاء للوعي.

ان الذات هنا هي قصد الموضوع الفني في الصورة الفنية، وهي أصل لكل المعنى الناجم عنها، وهي أثر للوعي أيضا.

من هنا فان ثنائية الذات والموضوع في عملية التلقي من خلال الصورة تنحل وتذوب ومن خلال هذا التداخل والتمازج بين الذات وموضوع الصورة الفنية من خلال " فن المابينغ" ، اذ نتبين ان الصورة وتماهيها مع الإيقاع السمعي والبصري استحالت ظاهرة فنية تدخل عين المتلقي وتتحاور مع المجتمع وتؤانسه وتبث فيه ما تريد، فهي ظاهرة تلامس العقل والشعور، وليس من مهامها تحديد الاطار المكاني والزماني ، وانما تعدت الواقع لتبحث في الجانب التصوري لعقل المتلقي، وبالتالي فهي بحث في الظاهرة لا في علم الواقع، فالصورة هنا من خلالها نتمكن دراسة وضعية للظاهرة ، كما تبدو للشعور، وهي الصلة القائمة بين ما يمكن التعبير عنه من خلال هذه الصورة المحاورة لذواتنا بين قطبين ألا وهما "قطب التوجه" و"قطب ما يضاف اليه" ، فالذات عندما تتوجه لموضوع الصورة، يضاف اليها المضمون ويتعلق بها وتبحث فيه من خلال ثقافتها وترسباتها المعرفية ومكتسباتها، فتنشأ ظاهرة التلقي نسبة الى الاثنين، الى الصورة ومضمونها والمتلقي.



وبالتالي تتحقق الظاهرة في مفهوم التلقي في "فن المابينغ" بما هي "المعيش" le vecu، عند اقترانها بالإيقاع وما يعيشه العقل والشعور عند محاورة مضمون الصورة الفنية.

عليه تنتج مسألة القراءة الفنية للصورة لأنها مندمجة مع الذات والموضوع وتحدث بذلك عملية تواصلية ثلاثية الأبعاد، قائمة على الصورة والقارئ لمضمون هذه الصورة، والتفاعل الذي ينبجس من خلال تصارع هذه

الثلاثية، وينتج قراءة مفاهيم فنية وجمالية جديدة للصورة تقوم بالأساس على البحث في القراءة الفنية للصورة كشرط من شروط وجودها.[78]

لكن من وجهة نظر أخرى هل يمكننا فصل العلاقة الجدلية القائمة في جمالية التلقي بين الإنتاج الصوري الفني والاستهلاك إذا اعتبرنا أن كل فصل بين الإنتاج الفني الصوري والتلقي هو فقدان للجمالية يؤدي الى موت الصورة لا حياتها، وبالتالي انتفاء واندثار عملية التلقي.

الخاتمة:

ان الحديث عن علاقة المجتمع بنظرية التلقي في الصورة الفنية وعلاقتها بالإيقاع في فن المابينغ يمثل مقوما هاما في هذه العملية، المشحونة بالألغاز لكن لو أخذنا هذا التصور من منظور آخر واعتبرنا أن المجتمع لا يمثل عنصرا مستقلا في هذا المبحث وفي المسار التوجيهي لعملية التلقي، واذا اعتمدنا نظام استبدال جديد (PARADIGME) واعتبرنا أن العملية قائمة بالأساس على الفنان والصورة والمتلقي، فأننا سنجد توازنا في العملية لأنها كل من هذه العناصر ذاتها يمثل المجتمع، فعملية الالتقاء وبناء عملية التلقي ينشأ في صيرورة القراءة الفنية ذاتها للصورة مع ايقاعها.



ان للصورة ذاتها قدرات فنية جمالية كبيرة تستند على عناصرها التشكيلية والتصميمية، وهي مرتبطة بها باستمرار، غير أن المفاهيم الجمالية تأتي دائما من خلال نظرية الحكم الجمالي على الصورة ذاتها، وبالتالي يوجد في الذات المتلقية للمنجز الفني في فن المابينغ مكتسبات جمالية تساعده على القراءة والملاحظة والادراك والتذوق واسداء الحكم الجمالي، تكشف عنها من خلال عملية التفاعل مع الصورة الفنية من أبعاد جمالية تدعم الاستجابة لذلك الكشف الجمالي، وهنا نتحدث عن جمالية التلقي، أو تذوق التلقي.

إن إعادة تفعيل الرؤية الجمالية في الفنون البصرية المعاصرة ومنها فن المابينغ وتوجيهه الى تثمين العلاقة بين الفنون البصرية والايقاع بمختلف أبعاده، بكونه يتعدى الإرث الفني، فهو غير مرتبط باللحظة الإنشائية، وإنما

[78] ومن منظور معين يستند الى المدرسة الألمانية كاتجاه جماعة برلين التي يستنتجها " نومان" في أن نظرية التلقي مستمدة من الماركسية في تحليلها لطبيعة العملية الإبداعية في الصورة الفنية ، ولصيرورة نظام التواصل والتلقي الفني، فهي تؤكد على أن التواصل الفني يقوم على أربعة عناصر أساسية متمثلة في : الفنان والمصمم- الصورة الفنية- المتلقي- المجتمع ، وبالتالي فان العملية الفنية بالنسبة لهم هي عملية اجتماعية بالأساس والبحث في العلاقة بين الصورة والمتلقي غير كاف لابراز عملية التواصل والتي تلعب فيها عناصر خارج – صورية دورا فعالا.

يتعدى ذلك الى لحظات الإبداع التي لا يمكن لها أن تنحصر في زمن دون الآخر، وما يجعل العمل الفني شيئا أكثر من مجرد أداة للمتعة أو الوجد الروحي الوجداني هو أنه "شيء حضاري يخاطب أذهاننا أو موضوع روحي يثير كل انتباهنا، ويكون نافذة تطل على الوضعية المطلقة للوجود" (مارلوبنتي، 1975).



قائمة المراجع

Bachelard, G. (1997). *Le matérialisme rationnel, chap: "Le rationalisme de la couleur".* Paris: Pascal Nouvel. P.U F.

Bachimont, B. (2007). *Ingénierie des connaissances et des contenus. Le numérique entre ontologies et documents.* Paris: Hermès.

Bachimont, B. (2010). *Le sens de la technique : Le numérique et le calcul.* PUF.

Bardy, J. (2000). *LA CRÉATION ET L'ART: Chemins vers la création.* Paris: Ed l'Harmattan.

Baudrillard, J. (1997). *Illusion et désillusion esthétique.* Paris: Sens & Tonka.

Bayer, R. (1996). *Traité d'esthétique.* Paris: Ed,A. Collin, .

Bergson, H. (2000). *L'énergie spirituelle.* Paris: Ed Alcan.

Bouchardon, S. (2014). *La valeur Heuristique de la littérature numérique.* Paris: Ed Hermann.

Focillon, H. (1970). *Vie des formes, Éloge de la main.* Paris: PUF.

Giles Deleuze. (2003). *Deux regimes de fous texte et interview 1975-1995.* Paris: Minuit.

Kandinsky, W. (1970). *Du spirituel dans l'Art et dans la peinture en particulier.* Paris: De Berne.

PASSERON, R. (1976). *Recherches poïétiques, Tome II (Les MATÉRIAUX).* Paris: KLINCKSIECK.

PASSERON, R. (1996). *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence.* Paris: Librairie philosophique, J. Vrin. .

أمبيرتو إيكو. (2001). *الأثر المفتوح.* (ترجمة عبد الرحمن أبو علي، المترجمون) اللاذقية ، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.

أميرة حلمي مطر. (1989). *فلسفة الجمال.* بيروت: دار المعارف.

ايتيان سوريو. (1997). الزمان في الفنون التشكيليه. *مجلة افاق عربيه*، 94.

جميل صليبا. (1982). *المعجم الفلسفي.* بيروت لبنان: دار الكتب العربية.

دلي هويسمان. (1982). *علم الجمال.* (ترجمة ظافر الحسن، المترجمون) لبنان: منشورات عويدات.

رياض عبد الفتاح. (1974). *التكوين في الفنون التشكيلية.* القاهرة /مصر: دار النهضه العربية.

زكريا اراهيم. (1988). *فلسفة الفن في الفكر المعاصر.* القاهرة: دار مصر للطباعة.

زكرياء ابراهيم. (1976). *مشكلة الفن.* القاهرة: مكتبة مصر.

عبد السلام الشيخ. (1986). *: الشخصية والتذوق الجمالي للمرئيات.* القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

عبد الوهاب بوحديبة. (1978). فصل العرب واللون. *culture et societe*.

عفيف بهنسي. (2004). *علم الجمال وقراءات النص الفني.* دمشق: دار الشرق للنشر.

غاستون بشلار. (1984). *جمالية المكان.* (ترجمة غالب هلسا، المترجمون) بيروت ، لبنان: ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

فؤاد زكي. (1986). *الموسيقي ذكريات.* بغداد: دراسات دار الشؤون الثقافيه العامه.

م. أوفسيا نيكوف. (1995). موجز *تاريخ النظريات الجمالية.* (ترجمة سمير نوفا، المترجمون) الأردن: دار الفكر.



محمد أبو ريان. (1987). *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة*. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

محمد شفيق. (1988). *النظريات الجمالية*. لبنان: منشورات بحسون للثقافة.

موريس مارلوبونتي. (1975). *العين والعقل*. (أستاذ حبيب الشاروني، المترجمون) الإسكندرية: منشأة المعارف.

نبيل الحسيني. (2007). *منابع الرؤية في الفن*. بيروت: .المركز العربي للثقافة والعلوم.

نبيل حسني. (1986). *قياس العمل الفني*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

نيكولاس ويلد. (1981). *الأوهام البصرية فنها وعلمها*. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

هيقل. (1985). *دروس في جماليات الفن المعماري، الفصل الأول*. (ترجمة خليل أحمد خليل، المترجمون) القاهرة.

وهبة مجدي. (1997). معجم *مصطلحات الأدب*. بيروت/ لبنان: الدار العربية للنشر والتوزيع.

يوسف الخياط. (1986). معجم *المصطلحات العلمية والفنية*. بيروت: دار لسان العرب.



الإيقاع كقيمة جمالية في الأعمال الفنية التشكيلية

العمل الفني Homopoliticus للفنان الجزائري المعاصر مصطفى نجاعي أنموذجا

RHYTHM AS AN AESTHETIC VALUE IN PLASTIC ARTWORKS

The Homopoliticus artwork of the contemporary Algerian artist Mustapha Nedjai as a model

R. Assala Belsem BOUAMEUR د. أصالة بلسم بوعامر

كلية الفنون والثقافة جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة 3/ الجزائر

College of Art and Culture University Of Salah Boubnider Constantine 3/ Algeria

assalabelsem.bouameur@univ-constantine3.dz

الاستلام: 2022/05/15 التّحكيم: 13-2022/06/21 النّشر: 2022/08/20

الملـخّـص

تهدف هذه الدراسة إلى معرفة دور الإيقاع كقيمة جمالية في الأعمال الفنية التشكيلية، وذلك من خلال تحليل عمل فني تشكيلي بعنوان Homopoliticus للفنان الجزائري المعاصر مصطفى نجاعي، وللإجابة عن إشكالية الدراسة المتمثلة في: ما دور الإيقاع كقيمة جمالية في الأعمال الفنية التشكيلية ؟ اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي في اختيار وتحليل العينة.



وأبرز ما خلصت إليه هذه الدراسة: أن الإيقاع قيمة فنية مجردة، مستلهمة من الطبيعة يعتمد عليها الفنان في تكوين أعماله الفنية، بحيث ينتج عن توظيفه لها حسب رؤيته الفنية وأسلوبه الخاص ومشاعره، قيمة جمالية من شأنها أن تجذب المتلقي نحوها وتثير فيه مشاعر الإحساس وتذوق الجمال.

الكلمات المفتاحيّة

الإيقاع، القيم الجمالية، الأعمال الفنية التشكيلية، الفن المعاصر، Homopoliticus ، مصطفى نجاعي.

ABSTRACT

This study aims to know the role of rhythm as an aesthetic value in plastic artworks, through the analysis of a plastic artwork entitled Homopoliticus by the contemporary Algerian artist Mustapha Nedjai. To answer the problem of the study that is: What is the role of rhythm as an aesthetic value in plastic artworks? we relied on The descriptive analytical approach, in selecting and analysing the sample.

Among the most prominent conclusion of this study: rhythm is an abstract artistic value, inspired by nature, on which the artist relies in the formation of his artwork, so he used it according to his artistic vision, his own style and his feelings this resulted in an aesthetic value that will attract the recipient towards it and raise in him feelings and the taste of beauty.

KEY WORDS

Rhythm, aesthetic values, plastic artworks, contemporary art, Homopoliticus, Mustapha Nedjai.

المقدّمة

لطالما كانت مسألة الحكم الجمالي محط اهتمام علماء الجمال وفلاسفة الفن، فقيمة الجمال تعتبر من أهم المباحث الفلسفية الكبرى منذ العهد الكلاسيكي إلى جانب قيمتي الحق والخير.

لم تكن قضية التمييز بين ما هو جميل وما هو قبيح بالأمر الهين، ما جعلها مزيج بين عدة آراء متباينة ومختلفة فيما بينها، فالجمال عند البعض مقترن بالإنسان، فبوجود الإنسان يتواجد الجمال، والأشياء الجميلة هي جميلة لكون الإنسان يراها كذلك، فكيف يمكن أن يكون الشيء جميلا أو قبيحا في معزل عن الإنسان المتذوق؟ وهذا الرأي هو ما يسمى في علم الجمال بالنظرية الذاتية للقيمة الجمالية، لكن الطرف المعارض لهذه النظرية -وهم أصحاب النظرية الموضوعية- يرى أن الأشياء أو الموضوعات سواء الطبيعية أو الفنية هي جميلة أو قبيحة لذاتها، ولا تتدخل أي عوامل خارجية لتحدد لها الصفة التي يجب أن تكون عليها، فجمال التفاحة لا يتوقف بامتناعنا عن أكلها والاستمتاع بلذتها، فهي تتمتع بصفات تجعلها دائمة الجمال حتى وإن كانت بعيدة عنا، فصفة الطراوة والرائحة الشهية واللون الجذاب لا تختفي بمجرد ابتعادها عن المتذوق، واللوحة الفنية الجميلة


صفحة [250]

فجمالها هذا مرتبط !المتواجدة في المتحف لا تكف عن كونها جميلة بمجرد مغادرة الزوار وغلق المتحف بصفات تميزها عن غيرها وتجعلها جميلة غير قبيحة، هذه الصفات هي صفات مستقاة أساسا من الطبيعة المجردة استلهم منها الإنسان قواعد فنية وأسس تصميمية لبناء أعماله الفنية بطريقة جمالية. فعلى غرار صفة التناظر التي نجدها في انعكاس هيئة السماء والسحب والجبال على المياه الراكضة، وصفة الانسجام في ألوان الزهور والتباين في أحجام الثمار وغيرها من الصفات... نلتمس قيمة فنية جمالية أخرى لا تقل أهمية وجمالا عن سابقيها، وهي قيمة الإيقاع التي جردها الفنانون من مختلف مظاهر الطبيعة كقواقع الحيوانات البرية والبحرية وتتابع أشجار الغابات... إلى غير ذلك. إلى أن أصبح الإيقاع من القيم الفنية التي تجعل العمل الفني يشع جمالا متى ما اجتمع فيه مع نَفَسِ الفنان وبصمته الروحية من مشاعر وأحاسيس عميقة وعفوية وصادقة.

وعليه فالجمال الحق يكون جامع لصفات موضوعية في العمل الفني نفسه وذاتية المتلقي، التي تمكنه من استشعار بصمة الفنان ورسالته الروحية، وهو مذهب جامع بين المذهب الذاتي والمذهب الموضوعي لذلك فهذه القيم الجمالية -ونخص بالذكر قيمة الإيقاع- هي قيمة جمالية تمتزج فيها صفات موضوعية مكونة لها كالنسب الرياضية وأخرى ذاتية تتمثل في كيفية توظيف الفنان لهذ القيمة في تكوين عمله الفني.

ونظرا لأهمية الإيقاع الجمالية في تكوين العمل الفني التشكيلي، جاءت هذه الدراسة لتجيب عن الإشكالية التالية:

- ما الاضافة التي يمنحها الإيقاع للأعمال الفنية التشكيلية؟

- ما أنواع الإيقاع التي وظفها الفنان مصطفى نجاعي في عمله الفني Homopoliticus ؟

- ما دلالة توظيف الإيقاع في العمل الفني Homopoliticus؟

تكتسب الدراسة أهميتها من أهمية الموضوع المعالج في حدّ ذاته، حيث يعتبر الإيقاع في الفنون التشكيلية من أهم القيم الفنية والأسس التصميمية التي يعتمدها الفنان في بناء وتكوين عمله الفني، فبالرغم من اختلاف توظيفه بين الفنان والآخر أو بين عمل فني وآخر، إلاّ أنه في النهاية قد يحيلنا إلى نتيجة واحدة وهي خلق الديناميكية أو الحركية بين أجزاء وعناصر العمل الفني التشكيلي فهو بذلك يخلق تفاعلية بصرية بين العمل الفني والمتلقي له، وبالتالي التخلص من السكون أو الرتابة التي تعطي إحساس الملل للمشاهد.



وبما أن الأنموذج المختار للتحليل هو عمل فني معاصر فإن هذه الدراسة ستكشف لنا، طريقة توظيف الفنان مصطفى نجاعي للإيقاع في عمله الفني المعاصر Homopoliticus، ومنه فالأهمية التي تحظى بها الدراسة في هذا الصدد هي تناولها لأنموذج فني تشكيلي معاصر.

وككل دراسة علمية، تسع هذه الدراسة إلى تحقيق مجموعة من الأهداف تتمثل في:

- تحديد دور أو وظيفة الإيقاع كقيمة جمالية في العمل الفني التشكيلي.

- معرفة كيف وظف الفنان مصطفى نجاعي الإيقاع في عمله الفني التشكيلي المعاصر.

- معرفة الأثر الفني الذي يتركه الإيقاع في نفسية المتلقي.

- معرفة الرسالة التي يهدف إلى إيصالها الفنان من خلال عمله الفني Homopoliticus.

(عليان و عثمان ،2000،ص33)"يعرف المنهج العلمي على أنه أسلوب للتفكير والعمل يعتمده الباحث لتنظيم أفكاره وتحليلها وعرضها وبالتالي الوصول إلى نتائج وحقائق معقولة حول الظاهرة موضوع الدراسة"

اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي الذي يعرف على أنه:(جمال، 2021،ص28)"منهج يعتمد على وصف ظاهرة من الظواهر، و يستخدم في البحوث الأدبية، و العلوم الإنسانية، و التربوية. ويشمل أكثر من طريقة كطريقة دراسة الحالة، و طريقة المسح، وطريقة التحليل التي تعتمد على وصف دقيق لمحتوى النصوص الأدبية، و الأعمال الفنية. وهو من المناهج التي تعتمد على: "أسلوب التحليل الكيفي لعينة البحث" ويعرّف هذا المنهج بأنه وصف ما هو كائن، ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره، و لذلك جاءت تسمية هذا المنهج مركبة و تجمع بين الوصف و التحليل و التفسير".

بحيث تم استخدامه تحديداً أثناء مرحلتي وصف العينة شكلياً وتحليلها ضمنياً، في الشق التطبيقي من الدراسة.

أما أنموذج الدراسة أو العينة المختارة للتحليل، فقد وقع عليها الاختيار بطريقة قصدية وفقا لما يسمى بـ: "العينة القصدية أو العمدية".(مرسي، 2009،ص 197) كما تعرف تحت أسماء متعددة أخرى مثل: الغرضية العمدية أو النمطية، يقوم فيها الباحث باختيار المفردات بطريقة تحكمية لا مجال للصدفة فيها، وفق إدراك مسبق ومعرفة جيدة لمجتمع البحث ولعناصره الهامة وبالتالي لا يجد صعوبة في سحب مفرداتها بطريقة مباشرة".



تم اختيار العمل الفني التشكيلي Homopoliticus لتوفر فيه الشروط والخصائص اللازمة لهذه الدراسة خاصة فيما يتعلق بخاصية الإيقاع، إضافة إلى كونه عمل فني معاصر.

أما بخصوص أدوات جمع البيانات المعتمدة في هذه الدراسة، هي أداة الملاحظة العلمية التي وظفت في عملية اختيار العينة ووصفها، وأداة المقابلة (المراسلة) التي استخدمت في عملية التواصل مع الفنان نجاعي من أجل الحصول على معلومات تخص العمل الفني المختار كأنموذج.

1-التأصيل النظري للدراسة:

1-1-مفاهيم الدراسة:

تطرقت الدراسة إلى مفاهيم ومصطلحات مهمة أبرزها:

- الإيقاع (في الفنون التشكيلية):

يعني تكرار عنصر أو عناصر التصميم بطريقة متسقة ومتسلسلة بحيث يخلق ذلك إحساس بالحركة، كما يمكن أن يكون هذا الإيقاع رتيب نوعا ما، عندما يتم تكرار نفس العنصر أو عندما يكون تشابه كبير بين العناصر المكررة أو أن تكون هذه العناصر مختلفة بحيث تعطي شعور حيوي أكثر. وهو نوعان (الشعراوي و سامر ، 2020، ص 46) "الإيقاع السلس كحركة المياه التي تجري في الأساس بالاتجاه نفسه لكن هناك الكثير من التفاوت في طريقة تحركها، أما التدريجي عندما يكون هناك تسلسل واضح في الطريقة التي يجب أن تتحرك بها العين بين العناصر".

- القيمة:

- لغةً:

جاء في المعجم الوسيط (مجمع اللغة العربية، د.ت، ص771) "قيّمَ الشيء تقييما: قدّر قيمته. وجاء في المعجم الوجيز" (مجمع اللغة العربية، 1989، ص521): "القَوَام: العدل، والقِوَام: قوام كل شيء: عماده ونظامه، وقيمة الشيء: قدره وثمنه، واستقام الشيء: اعتدل واستوى". لقوله تعالى (فصلت، الآية 6): ﴿ قُلْ إِنَّمَآ أَنَاْ بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ يُوحَى إِلَيَّ أَنَّمَآ إِلَهُكُمْ إِلَهٌ واحِدٌ فاسْتَقِيمُواْ وَاسْتَغْفِرُوهُ وَوَيْلٌ لِلْمُشْرِكِينَ﴾. أي التوجه إليه وعبادته دون غيره.



-اصطلاحاً:

ينظر عبد "المنعم الحنفي" (المنعم، 2000،ص 270-271) للقيمة من وجهتين:

"من وجهة النظر الذاتية: هي ما يكون به الإقبال على الشيء وطلبه من جهة معينة، فإذا كانت لما للشيء من منافع؛ فهي قيمته الاستعمالية، وإذا كانت لما يمكن أن يبادَل به من سلع أخرى؛ فهي قيمته المتبادلة.

والقيمة من وجهة نظر موضوعية: هي ما يكون به طلب الشيء واستحقاقه التقدير، فإذا كانت لذات الشيء فهي قيمته المطلقة، وإذا كانت لما فيه من منافع فهي قيمته الإضافية. وقيمة الفعل الأخلاقية هي ما فيه من خير، وبقدر اقترابه من صورة الخير في الذهن بقدر زياد هذه القيمة، وصورة الخير في الذهن قيمته مثالية، هي أساس الأحكام القيمية".

- الجمال:

- لغةً:

(الحسين، د.ت، ص481)"الجيم والميم واللام أصلان أحدهما تجمع وعظم الخلق ، والأخرى حسن ومنها قولك أجملت الشيء أي حسنته ويقال أجمل القوم أكثرهم جمالاً، والجميل الرجل العظيم الخلق ، والجمال ضد القبح".

- اصطلاحاً:

(مجيد، د.ت، ص343)"الجمال عند (افلاطون) لايقوم في الأجسام فحسب بل القوانين والأفعال والعلوم، ويقرر أنه ثمة هوية بين الجمال والحق والخير، والجمال هو لذة خالصة، ويعبر عن التناسب والإئتلاف، بينما يقوم الجمال عند(ارسطو) على الوحدة والانسجام، وعند (افلوطين) على تشكيل الوحدة وإنشائها بين الأجزاء". (سهيم، د.ت، ص2)" كما يعرف الجمال على أنه خاصية كامنة في تكوين العمل وتوحيد جميع أجزاءه وتهبه نوعا من الاكتمال في الشكل والمضمون، ذلك في ضوء علاقة الذات الحسية والفكرية والخيالية بالموضوع". (مسلم، 2002، ص10) "والجميل يستمد قيمته وتوصيفه من مرجعيات متعددة منها ما هو خارج الذات، كالمظاهر المرئية ومنها ما هو داخلها كالمشاعر والفكر، فالفن ليس مجرد ظاهرة منقولة بل هو مجموعة من وسائل الايحاء...فما يقوله الفن يستمد قيمته مما لا يقوله بل ما يوحي به". لذلك لا يكون الجميل بالضرورة في الشكل الظاهري بل في الشكل الدال أي أنه يكون صفة كامنة في العمل الفني، وهذا ما يتطلب منا فهم عميق وثقافة جمالية واسعة لإدراكه واكتشافه، والا فسيكون قبيحا في نظر من ينجذبون إلى المظهر.



- القيم الجمالية:

(جيروم، 1974، ص650)"تعرف القيمة الجمالية بأنها قدرة الشيء أو قوته على إحداث نوع معين من الاستجابة الجمالية في المشاهد القادر على هذه الاستجابة".

ويرى محسن عطية (الجيد، 2016، ص21)"أن هناك صفات جمالية نظمها الفنان بطريقة فريدة تجعل المتذوق يصف العمل الفني بالرقة، وتتوقف على هذا التجميع القيمة الجمالية التي تنسب إلى هذه الصفات".

- الفن التشكيلي:

(عادل، د.ت،ص42) الفنون التشكيلية Arts Plastiques والمصطلح هنا من الكلمة الاغريقية PLASTICOS والتي تعني ما يمكن إعطائه شكلا محددا ظاهرا، بمعنى افتعال للشكل مع تحديده بمكونات شكلية، وانتشرت الكلمة لتشمل كل الفنون التي تهتم بمخاطبة حاسة البصر.

- الفن المعاصر:

- لغةً:

تعني المعاصرة في مفهومها اللغوي (سهيم، د.ت، ص2): "الزمن(Temper) ومنه كلمة (Temporary) أي ما يرتبط بالزمن".

- اصطلاحاً:

أما اصطلاحا (عفيف، 1997، ص 113): "هي المقدرة على المشاركة في بناء العصر".



1-2-الإيقاع كقيمة جمالية تشكيلية:

(المكي،2014،ص1) "الإيقاع ظاهرة تكمن في حركة الكون، كتتابع الليل والنهار، اشتداد الريح وسرعتها، تدافع وتتابع الأمواج، حركة السحب في السماء، انتظام هطول قطرات الامطار، تعاقب الفصول الاربعة، ودوران الأرض والشمس والقمر. فالإيقاع يصدر من طبيعة الكون أو كامن داخلهما. بالتبعية يكمن في طبيعة الإنسان، كإيقاع نبض القلب والتنفس. والفنان التشكيلي يحاول جاهدا أن يلتقط الايقاعات المختلفة في المحيط الخاص به والتعبير عنها في لوحاته، مثلما استطاع الفنان المصري القديم تأمل هذا النبض الخفي في الطبيعة وسجله في صياغاته الفنية الخاصة، كإيقاع حركة تيار النيل، وايقاع سيقان نباتاته المصرية التي ملأ بها جدران المعابد والبرديات". (فتيني، د.ت، ص71) "حيث استطاعت عقول الفنانين أن تجرد من المرئيات الجميلة قيمة فنية وهي الجمال، فجردوا من التكوينات الجمالية الفنية المتعاكسة (المتناظرة) قيمة فنية سميت (التناظر)، ومن تناسب جزئية في حجمها مع حجم جزئية أخرى متصلة بها ومتناسبة معها قيمة فنية سميت (التناسب)...فصارت هذه القيم بعد تجريدها تحمل معان كامنة داخل عقل الفنان ومشاعره وينساب أثرها من داخل نفسه إلى حواسه التي يستخدمها في (تشكيل) العمل الفني واخراجه للمتلقين" كذلك الأمر بالنسبة للإيقاع، فهذه القيمة الفنية المجردة الموجودة في الطبيعة وما يحيط بالإنسان، تصبح قيمة جمالية تساهم في

تقدير العمل الفني والحكم عليه جماليا، متى ما تداخلت مع حواس الفنان أثناء تكوينه لعمله الفني، وبالتالي فإن الإيقاع قيمة فنية ثابتة وتوظيفها جماليا في تكوين العمل الفني يبقى نسبياً لارتباطه بذاتية الفنان، وهذا ما نسميه "بالنظرية النسبية" في التذوق الجمالي (المكي،2014،ص2)". فالعلاقات الجمالية على اختلافاتها وتنوعها من فنان لآخر تنتج ايقاعا خاصا تفاعليا، وحركة موسيقية بصرية تصدر عنها سواء من خلال اللون أو الضوء أو الشكل. فعلاقة الشكل بالشكل، أو اللون باللون، أو الشكل باللون تتحد داخل تركيب العمل الفني لتصنع بعدً رابعا مستترا في العمل الفني، يهدف إلى اثارة عقل وذهن المتلقي. من خلال تتبع الحركة بين الأشكال والإحساس بالتوازن الناجم عن تلك الحركة بين المادة واللون والشكل، وهذه الحركة البصرية هي الطريقة التي تتحرك بها العين لمتابعة حركة الأنماط التي يتم تشكيلها. وقوة هذا النمط المتكرر هو ما يجبر العين على التحرك إلى منطقة أخرى من اللوحة، والإيقاع يساعد على تعزيز هذه الحركة وسهولة تدفقها" (الفتاح،2000،ص181)". وللإيقاع عنصرين أساسيين يتبادلان أحدهما بعد الآخر على دفعات تتكرر كثيرا أو قليلا، وهذان العنصران هما:



- الوحدات: وهي العنصر الإيجابي
- الفترات: وهي العنصر السلبي.

ودونهما لا يمكن أن نتخيل إيقاعا سواء كنا بصدد فنون فراغية كالنحت والتصوير، أم كنا بصدد أي من الفنون الزمنية الأخرى كالموسيقى أو الرقص..."

(الفتاح، 2000، ص 181-182)"والإيقاع المرتبط بالصورة لا بد أن يكون أحد الأنواع التالية:

- ايقاع رتيب Even rhythm: عندما تتشابه الوحدات والفترات تشابها تاما على جميع الأصعدة، كالشكل والحجم والموقع، باستثناء اللون فقد تكون الوحدات سوداء والفترات بيضاء أو رمادية عل سبيل المثال.

- ايقاع غير رتيب Uneven rhythm: الإيقاع الذي تتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها وجميع الفترات مع بعضها أيضا، مع اختلاف الوحدات والفترات فيا بينها شكلا أو حجما أو لونا.

- الإيقاع الحر Free rythm: عندما تختلف الوحدات عن بعضها اختلافا كليا، وتختلف كذلك الفترات عن بعضها كليا.

- الإيقاع المتناقص أو المتنازلDescending rhythm: إذا تناقص حجم الوحدات وثبت حجم الفترات أو العكس، أو تناقصا تدريجيا معاً

- الإيقاع المتزايد أو المتصاعد Ascending rhythm: إذا تزايد حجم الوحدات تزايدا تدريجيا مع ثبات حجم الفترات والعكس صحيح، أو تزايدهما معا في الوقت ذاته.

ومن الشائع اجتماع نوعين أو عدة أنواع من الإيقاع في العامل الفني الواحد، و لن يضر اجتماعها بجوار بعضها بشكل أو بآخر، بل على العكس من شأن ذلك أن يكسب العمل الفني تنويعا وتجديدا، ويحدّ من الضجر الذي قد يحس به المتلقي كنتيجة للرتابة المتناهية لو زاد الإيقاع كثيرا، كما أن اجتماع نوعين من الإيقاع بجوار بعضهما يقوي من شأنهما معا ويزيد من وحدة العمل الفني".

2- تحليل العمل الفني التشكيلي Homopoliticus:

- التعريف بالفنان مصطفى نجاعي:



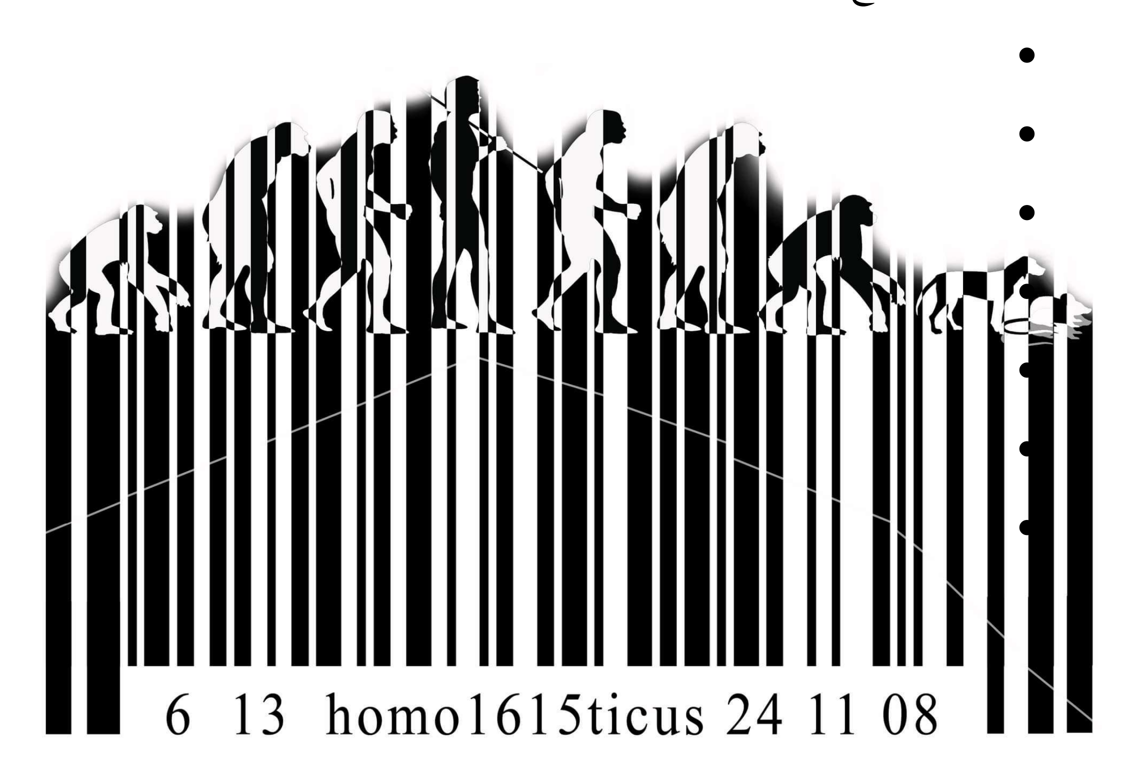
يعرف المتحف العمومي الوطني للفن الحديث والمعاصر، (المتحف العمومي الوطني للفن الحديث والمعاصر،2022) الفنان مصطفى نجاعي على أنه: فنان جزائري معاصر ممارس لفنون بصرية مختلفة منها الفنون التشكيلية، من مواليد 5 سبتمبر 1957 في زمورة (برج بوعريريج/ الجزائر).

التحق بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة عام 1976 ، قبل أن يذهب إلى إسبانيا عام 1980 لمواصلة دراسته. شارك بالعديد من المعارض الفردية والجماعية محليا ودوليا بالجزائر، ألمانيا، إسبانيا، فرنسا، جنوب إفريقيا، الإمارات، هولندا، العراق, المكسيك، روسيا, قطر... حيث يعود تاريخ معارضه الفردية والجماعية الأولى إلى الثمانينيات.

وبالنسبة لرؤيته الفنية وسياق توجهاته، يقول الكاتب **عبد الرحمان جلفاوي** في هذا الصدد:

(Djalfaoui, 2007, pp.232-236)" يرمي الرسم لدى نجاعي إلى الوصول إلى الضمير الإنساني والكوني ويندرج ضمن مسعى قوامه الالتزام السياسي والفلسفي والميتافيزيقي والاجتماعي من أجل رفاه الإنسان والحيوان والنبات. كما يسعى الفنان من منطلق انتمائه إلى فكر الإنسان الحر الذي هو أساس كل نشاط إبداعي يسعى إلى

تأجيج الوعي بالذات والمحيط". وهذه الرؤية المختصرة عن الفلسفة التشكيلية للفنان، تظهر لنا جليا في عمله الفني Homopoliticus أنموذج التحليل.





التمثّل عدد 12: Homopoliticus , Mustapha Nedjai

- بطاقة تقنية عن العمل الفني Homopoliticus:

-اسم صاحب العمل الفني: مصطفى نجاعي.

- اسم العمل الفني:Homopoliticus.

- تاريخ إنتاج العمل الفني:2009م.

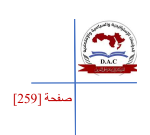
- نوع الحامل و التقنية المستعملة: رسم على ورق خشن.

- الشكل والحجم: مستطيل، 60cm×70cm.

- الوصف:

للوهلة الأولى، وبنظرة سطحية أولية لهذا العمل الفني، يجعلنا نستحضر في مخيلاتنا الصورة النمطية المعروفة للرمز الشريطي أو ما يسمى كذلك بالشفرة الخيطية، وباللغة الفرنسية **Code barre**، حيث وبشكل عمودي تتتابع أشرطة عمودية مختلفة السمك فوق خلفية بيضاء، يتخللها في جزئها العلوي من اليسار إلى اليمين رسم لكائنات حية على شكل خيال **Silhouette** مرتبة على التوالي كالآتي:

- خيال قرد متوسط الحجم في وضعية مشي على أطرافه الأربعة
- خيال قرد يقف على طرفيه السفليين ويتابع وضعية المشي من اليسار إلى اليمين.
- خيال لكائن يجمع بين هيئة الإنسان وهيئة القرد في نفس الوقت يتقدم في وضعية مشي في نفس اتجاه سابقيه.
- العنصر الرابع هو خيال لإنسان يتابع المشي في نفس الاتجاه ويحمل بيده وعلى كتفه بشكل مائل قضيب.
- بالنسبة للعنصر الخامس هو نفس العنصر الثالث مكرر وهو خيال الكائن الذي يجمع بين الإنسان والقرد.
- كذلك العنصر السادس هو نفس القرد الذي يقف على طرفيه السفليين.


صفحة [259]

- العنصر السابع نفسه العنصر الأول في بداية السلسلة وهو القرد الذي يمشي على أطرافه الأربعة.
- العنصر الثامن هو خيال لكلب يقف على أطرافه الأربعة في وضعية تقدم في نفس الاتجاه.
- وفي نهاية السلسلة على الطرف الأيمن خيال لجرد يبدو من حجمه الكبير الذي يقترب من حجم الكلب في وضعية ثبات محافظا على نفس الاتجاه السابق، أين أن رأسه موجه نحو اليمين.

هذه الخيالات هي جزء من الشريط الرمزي، حيث أنها مخططة كذلك بالأشرطة السوداء مع فراغات للخلفية البيضاء، حيث تشكل بتباين أطوالها ارتفاعات وانخفاضات تبدو وهي مجتمعة وكأنها خيال لسلسلة من الجبال المتقاربة جداً.

وفي المساحة التي تتتابع فيها الأشرطة العمودية السوداء على الخلفية البيضاء، يظهر خط رفيع أبيض يخترق هذه الأشرطة، حيث يبدأ تقريبا من منتصف العمل الفني على الطرف الأيسر ويرتفع بشكل مائل إلى أسفل منزلة "خيال الإنسان" التي سبق وأن أشرنا إليها، ثم ينزل بانحراف طفيف إلى درجة تقابل منزلة "القرد الذي يمشي على أطرافه الأربعة"، ثم يستمر في الانحدار بشكل حاد نحو أقصى أسفل يمين العمل الفني وهي نقطة تقابل مكان الجرد في الجهة العلوية.

وبالنسبة لأسفل منتصف اللوحة يظهر مستطيل أبيض، في تداخل مع الخلفية تتوقف عند حدوده الأشرطة السوداء، حيث يظهر داخله أرقام وحروف متداخلة مع بعضها وأرقام أخرى منفصلة تبدو غامضة !!!

بإسقاط ما تطرقنا إليه في الشق النظري للدراسة من أنواع للإيقاع في الأعمال الفنية التشكيلية على العمل الفني Homopoliticus نجد أن الفنان مصطفى نجاعي قد وظف ثلاثة أنواع من الإيقاع وهي:

- الإيقاع الحر Free rythm: ونلاحظ ذلك من خلال تتابع الوحدات (الأشرطة السوداء) والفترات(الفراغات البيضاء التي تشكل الخلفية) بحيث أن الوحدات تختلف فيا بينها والفترات فيا بينها كذلك، وهناك أيضا اختلاف بين الوحدات والفترات، إذ يظهر هذا الاختلاف من ناحية السمك والطول.

- الإيقاع المتزايد أو المتصاعد Ascending rhythm: يظهر الإيقاع المتزايد في الجزء العلوي للعمل الفني إذ تتزايد الوحدات مع الفترات في الوقت ذاته، متبعة في ذلك أقصى الحدود العلوية لخيال كل كائن من الكائنات المرسومة كلٌ حسب طوله.



- الإيقاع المتناقص أو المتنازلDescending rhythm: يظهر الإيقاع المتناقص بداية من الذروة التي مثلت بخيال الإنسان إلى غاية خيال الجرد، حيث تتناقص الوحدات والفترات معا في الوقت نفسه حسب طول الكائنات المصورة.

- التحليل:

كا سبق وأشرنا إليه أن الشكل العام للعمل الفني وبنظرة أولى عليه نجد أنه نسخه من رموز التعريف الجمركي كود بار Code barres والذي نجده في كل وحدة من السلع التجارية لكن بنظرة متمعنة يمكننا ملاحظه تفاصيل أخرى تعمد الفنان استعمالها بطريقة معينة خدمة لغرض معين وإيصالها للرسالة المرجوة من هذا العمل الفني.

التفصيل الأول موجود في الأعلى حيث نجد مراحل تطور الانسان حسب نظرية التطور لتشارلز داروين والمعلن عنها في كتابه أصل الانواع عام 1859 بعد رحلة استكشافية دامت ثمانية سنوات تقريبا، الرحلة في أصلها علمية بيولوجية بحتة، لكنها القت وتلقي بظلالها الثقيلة على المعتقدات الدينية خاصة الخلقوية منها وهي الديانات السماوية من يهودية مسيحية وإسلام.

تنفي النظرية الخلق وتستبدله بتطور النوع عن النوع. ورغم قيام متبني الخلقية بدحض حجج النظرية وفرضياتها إلى أن تطورها وتعديلها مستمر من طرف المهتمين بها ومن أبرزهم عالم البيولوجيا الأمريكي **تشارلز دوكنز**.

هذه نظريه كانت الضربة الثانية للجنس البشري - بعد نظرية **كوبرنيكوس** الفلكية التي دحضت فكرة مركزية الإنسان للكون - بعد أن صدمته بفرضية أنه ليس مخلوقا مستقلا بل حتى ليس نوعا مستقلا، وهو ما يريد الفنان لفت الانتباه إليه بأن النظام النيوليبرالي الذي يرمز له رمز التعريف الجمركي يحط من قيمة الإنسان ولا يجعله مستقلا، بل ويجعل قيمته مرتبطة بعامل خارجي عن الانسان نفسه وهو المال.

يدعو الفنان المجتمع إلى الابتعاد عن ممارسات هذا النظام المالي العالمي الذي سيؤدي الى محرقة للإنسان عامة سواء متبني هذا النظام أو رافضوه، وفي هذا التفصيل بالذات أكمل الفنان سلسلة التطور بكلب ثم جرذ في آخر السلسلة، دلالة على فقدان قيمة الإنسان بل وكينونته أحد أكثر الكائنات مكروهية وقذارة وفسادا وهو الجرذ.



صفحة [261]

دلالة رمز التعريف الجمركي أيضا هي فساد نظام الهيمنة المالية في الجزائر والعالم، فقد رأينا في الجزائر تبعات وفساد هذه النظم، التي تتخذ من الثراء سلما للوصول إلى أعلى المناصب والسلطات، والتدخل في مهام السلطة التشريعية من سن قوانين ورفضها، والتدخل في تعيينات السلطة التنفيذية والتأثير على قرارات السلطة التشريعية، وتكوين ما يسمى بالأوليغارشيا قبل حراك 2019.

بالنسبة للاقتصاد فإن هذه النظم الفاسدة ماليا تكون ما يسمى بالكراتيل، حيث يقوم رأس مال واحد أو مجموعة من رؤوس الأموال بالسيطرة على سوق ما بالكلية، ما ينتج عنه احتكار للتكنولوجيا والفوائد الماليه والضريبية وغيرها، ومثالنا المحلي على ذلك شركة سيما موتورز التي كانت محتكرة لسوق السيارات والمصادرة من طرف الدولة بأوامر قضائية، ومثالنا العالمي هو شركة مايكروسوفت التي تحتكر التكنولوجيا وأيضا شركه فيسبوك في نفس المجال، إضافة إلى شركة كوكاكولا التي تحتكر سوق المشروبات الغازية في العالم، ولا ننسى شركات الأسلحة والنفط الكثيرة المملوكة لرأسمال واحد.

يريد الفنان من خلال عمله تسليط الضوء على هذه الظاهرة العالمية والمحلية، ويريد لفت الانتباه إلى أن الاستمرار بتبني هذا النظام الشيطاني سيؤدي بالإنسان إلى التشيؤ والكينونة كعنصر مادي مثله مثل أي عنصر مادي في العالم، ويمكن استنتاج تنبؤ الفنان بقرب انهيار هذا النظام – خصوصا بعد الأحداث العالمية الأخيرة

وأبرزها العملية العسكرية الروسية في أوكرانيا - لكن وجب على كل واحد منا التساؤل عن تبعات انهيار هذا النظام.

الخاتمة

كاستنتاج لما سبق طرحه في كل من الشق النظري والتطبيقي لهذه الدراسة، فإننا نخلص إلى القول بأن الإيقاع قيمة مجردة من مصادر طبيعية مختلفة كقواقع الحيوانات البرية والبحرية، وترتيب وتتابع أشجار الغابات، ومختلف جلود الحيوانات كالحمار الوحشي والنمر، بحيث يستلهم منها الفنان ويستخدمها فنيا لتخلق لنا فيما بعد قيم جمالية.

كما تتمثل الإضافة التي يقدمها الإيقاع كقيمة جمالية في الأعمال الفنية التشكيلية في: خلق الديناميكية أو الحركية بين أجزاء وعناصر العمل الفني التشكيلي و احداث تفاعلية بصرية بين العمل الفني والمتلقي له، وبالتالي التخلص من السكون أو الرتابة التي تعطي إحساس الملل للمشاهد.



وخلصنا كذلك إلى أن الإيقاع في الفنون التشكيلية يتكون من عنصرين مهمين، وجوده لا يكون إلا بوجودهما وهما: الوحدات والفقرات، حيث تمثل الوحدات العنصر الإيجابي والفقرات العنصر السلبي، وبالنسبة إلى الأنواع التي وظفها الفنان مصطفى نجاعي في عمله الفني **Homopoliticus** هي ثلاثة أنواع وتتمثل تحديداً في: الإيقاع الحرّ، الإيقاع المتزايد، الإيقاع المتناقص.

والدلالة التي تحملها رسالة مصطفى نجاعي من خلال توظيفه للإيقاع في عمله **Homopoliticus** يهدف من خلالها إلى التعبير عن التحول التدريجي للإنسان وقيمته في ظل نظم الكارتل والأوليغارشيا والتي تنتهي به شيئاً مادياً بحتاً.

وفي النهاية نستنتج أن الإيقاع في الفن التشكيلي يلعب دورا مهما في بنية العمل الفني، فهو يمنحه قوة التأثير، ويبرهن على تمكن الفنان من تكوين علاقات فنية اعتماداً على العناصر التشكيلية، ويمنح المتلقي احساس الديناميكية والتجديد.

قائمة المراجع

الجيد ,ش. م .(2016) .*القيم الجمالية والتعبيرية في منمنمات المنظومات الخمس* (ط1).القاهرة ,مصر :المجلس الأعلى للثقافة.

الحسين ,أ .ب.(د.ت).معجم *مقاييس اللغة* .الجزء الأول .دار الفكر.

الشعراوي ,أ ,سامر ,س .(2020) .*التصميم الجرافيكي* .سوريا :منشورات الجامعة الافتراضية السورية.

الفتاح ,ر .ع .(2000) .*التكوين في الفنون التشكيلية* .القاهرة ,مصر :مكتبة نور البرسي.

المتحف العمومي الوطني للفن الحديث والمعاصر : (2022, 04 , 28) Artistes: Mustapha nedjai :
https://www.mama-dz.com/art-algerie/artistesDetails/75

المكي ,ف .س .(2014, 06 28) .الإيقاع في التصوير.15 .

المنعم ,ا .ع .(2000) .*المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة* (ط3) .مصر :مكتبة مدبولي.

جمال ,م .(2021) .*دليل اعداد أطروحة دكتوراه في شعبة الفنون البصرية تخصص فنون تشكيلية* .قسنطينة ,الجزائر :كلية الفنون والثقافة جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة 3.

جيروم ,س .(1974) .*النقد الفني :دراسة جمالية* .(ت: ف .زكريا). القاهرة ,مصر :مطبعة جامعة عين الشمس.

سهيم ,أ .ج .(د.ت). القيم الجمالية في الجداريات الزخرفية المعاصرة .*مجلة فنون البصرة*2.

عادل ,ا .(د.ت) .القيم الجمالية في اللوحة التشكيلية الليبية .*مجلة كلية الآداب* .

عفيف ,ا .(1997) .*الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية* .دمشق ,سوريا :دار الكتاب العربي.

عليان ,ر .م .,عثمان ,م .(2000) .*مناهج وأساليب البحث العلمي "النظرية والتطبيق"* .عمان ,الأردن :دار صفاء للنشر والتوزيع.

فتيني ,ع .ا .(د.ت) .(القيم الفنية و الجمالية في الخط العربي) إشراف.: أ .ب .الغامدي ,السعودية.

فصلت ,س .الأية .(6).

مجمع اللغة العربية .(1989) .*المعجم الوجيز* .دار التحرير للطبع والنشر.

مجمع اللغة العربية .(د.ت). *المعجم الوسيط* .(ط4). مكتبة الشروق الدولية.

مجيد ,ر .م .(د.ت). القيم الجمالية في فنون عصر النهظة .*مجلة العلوم الانسانية* .

مرسي ,أ .ب .(2009) .*مناهج البحث في علوم الإعلام والاتصال* .بن عكنون ,الجزائر :ديوان المطبوعات الجامعية.

مسلم ,ا .غ .(2002) .إشكالية الجميل في الرسم الحديث رسالة ماجستير غير منشورة .كلية التربية الفنية جامعة بابل ,العراق.

Djalfaoui, A. (2007). *Nedjai a Nedjai "une odyssée".* Alger, Algérie: Editions Dalimen.



ملحق عدد5


Cb.
C Tpt.
Tbn.



LES NOUVELLES TECHNOLOGIES APPLIQUEES : SACRES RYTHMES OU RYTHMES SACRES
NEW APPLIED TECHNOLOGIES: SACRED RYTHMS OR HOLY BEATS

Dr Houda Farhat ABBASSI د.ة هدى فرحات عبّاسي

المعهد العالي للفنون الجميلة بسوسة - جامعة سوسة - الجمهورية التونسيّة

Higher Institute of Fine Arts of Sousse-University of Sousse-Tunisia

farhathouda@hotmail.fr

Reçu le:28 /05 /2022 Évalué le:13-23/06 /2022 Publié le:20 /08/2022

RESUMÉ

la notion du rythme a toujours été fondamentale dans les pratiques artistiques. Son actualisation dans les arts de la rue a fait de ce sujet un objet de création. Là où l'idée du son rythmé et de la performance scénographique cadencée sont fusionnées avec l'espace et le temps

Dans ce sens, entre l 'infiltration des nouvelles technologies, la cadence du rythme, des images et du son dans les lieux publics nous faisons face à la naissance d'un nouveau genre d'art vivant. Des changements et des mutations ont affecté les espaces dites sacrés(cathédrale, mosquée) suite à la complicité qui se crée entre les Ntics et les lieux de pratiques religieuses. Chose qui a favorisé l'apparition d' une nouvelle relation entre spectateur/ créateur et espace /recepteur, donnant à ce rythme un sens de sacralité. Ce fusionement a favorisé l 'apparition d'un nouveau genre de spectacle: l'oeuvre collective.

MOTS CLEF

Art, théâtre, rythme, image, musique, son

ABSTRACT

The notion of rhythm has always been fundamental in artistic practices.Its actualization in the street arts has made this subject an object of creation.Where the idea of rhythmic sound and cadenced scenographic performance are fused with space and timeIn this sense, between the infiltration of new technologies, the cadence of rhythm, images and sound in public places, we are facing the birth of a new genre of living art.Changes and mutations have affected the so-called sacred spaces (cathedral, mosque) following the complicity that is created between the Ntics and the places of religious practices.Something that created a new relationship between spectator/creator and space/receiver, giving this rhythm a sense of sacredness.This fusion favored the appearance of a new kind of show: the collective work.

KEY WORDS

Art, theater, rhythm, image, music, sound

INTRODUCTION

La notion du rythme a toujours été fondamentale dans les arts, cependant elle reste complexe pour sa pluralité. Il parait que toute création artistique est rythmiquement séduisante, ce que l'on peut définir avec Vincent d'Indy « ordre et proportion dans l'espace et le temps ». En tant que catégorie esthétique, le rythme traverse les arts, que ce soit la musique, la danse, le théâtre, les arts visuels, l'architecture... : à chaque fois un nouveau phénomène rythmique.

Chaque art a son rythme, notamment le théâtre : une structure différente, une construction et une expression qui sont uniques dans l'espace et le temps. La perception, elle-même dans la perspective d'une autre expérience esthétique, joue sur différents registres de sensibilité en rapport avec deux principaux aspects cognitifs: visuel et auditif. Dans les arts de la rue, le rythme est supposé être une classification d'éléments dans des intervalles de temps, dont l'espace est réarrangé pour exprimer une idée bien déterminée. Il interfère avec la couleur, la forme, la musique et la matière sur des surfaces de L'espace visible. Elle peut être lente, vive, irrégulière, uniforme, hétérogène, et fonde la légitimité étymologique de l'image. Le rythme révèle la structure sous-jacente, c'est-à-dire la structure ontologique de l'image, il engendre la répétition périodique qui a été toujours le moyen principal pour présenter des œuvres théâtrales provoquant des expériences rythmiques qui ne sont pas structurées et ne fonctionnent pas de la même manière en termes d'espace, de temps, de vue et d'oreille.



Entre les nouvelles technologies, l'espace urbain, la théâtralité, et le rythme, nous concevons cette recherche dans ses deux dimensions sémiologiques et sociologiques, comme ouverture des nouveaux horizons dans un cadre authentique. Le principal argument est que, dans le monde entier, plusieurs artistes ont émergé des rues. Les représentations, parodiques pour la plupart, étaient et sont encore prisées d'un large public. Cette étude, tente alors d'apporter une contribution approfondie au débat interne relatif à ce nouveau phénomène, dans ce sens un ensemble de questionnements s'impose :

- Qu'est-ce que le spectacle urbain ? ses horizons et ses limites ?
- Sa modernisation entre image, musique et rythme, est-elle une expression éphémère de la prouesse technologique ?
- Dans quelle mesure le rôle du rythme dans une performance artistique peut-il réussir l'ancrage du passé dans le présent ?
- Est-il déterminant dans le décloisonnement entre sacré et profane?

Pour toucher à cette problématique, l'étude va essayer d'analyser des expériences présentées hors des murs du théâtre, précisément dans les rues, afin de visualiser les relations et les oppositions entre les différents éléments qui ont abouti à l'utilisation du rythme à travers des nouvelles technologies: La fête des lumières de Lyon et le spectacle de lumière à Kairouan. Pour pouvoir répondre à toutes ces questions, nous allons d'abord commencer par la présentation des corpus à travers des études : historique, plastique et technique. Ensuite présenter le rôle de la nouvelle technologie appliquée en faveur du rythme pour évoquer culture et identité et enfin comment elle intervient dans un univers sacré.

1- L'UNIVERS DU SACRE : SYMBOLES ET SPIRITUALITES

a- Lyon en lumière

Depuis le Moyen Âge, le 8 décembre est une date incontournable dans le calendrier lyonnais, elle marque la Fête des Lumières. La ville de Lyon est placée sous la protection de la Vierge Marie et la vénère depuis 1643, année où le sud de la France fut touché par la peste. L'épidémie est terrible, plusieurs milliers de Lyonnais meurent de cette maladie et la moitié de la population de Lyon disparaît. En désespoir de cause la ville s'en remet à la Vierge Marie et promet de lui rendre hommage chaque année si la peste cesse. L'épidémie s'arrête cette année-là à Lyon et les Lyonnais tinrent alors leur promesse afin de remercier Marie de ses bonnes Grâces pour sa protection de la ville, les Lyonnais font construire la Basilique de Fourvière. [79] En 1852, le sculpteur Fabisch est chargé de réaliser une statue de la Vierge Marie pour le nouveau clocher de la Basilique. Le 8 décembre 1852, la statue est prête, mais il pleut depuis le matin. À la grande déception des Lyonnais, avec cette pluie, la cérémonie de feux d'artifice ne peut avoir lieu ! Toutefois, le soir venu, le ciel s'éclaircit et la pluie s'arrête. Spontanément, les Lyonnais désireux de dire « merci » à Marie disposent des petits lumignons comme l'affirme Gérald Gambier : « *…et aussi des lumières aux fenêtres pour éclairer dès que la nuit tombe avant que sa majesté ait passé …..* »[80], devant leurs fenêtres. Très vite, la ville entière est illuminée. Les autorités religieuses suivent le mouvement et la Basilique de Fourvière apparaît alors dans la nuit. La population descend dans la ville joyeuse et heureuse de ce geste spontané.



Depuis, chaque année, le soir du 8 décembre, Les Lyonnais illuminent leur ville pour fêter Marie, à ce niveau Gérald Gambier intervient : « *Le peuple de Lyon attendait sa fête en l'honneur de celle qu'il a toujours invoquée dans la détresse et il n'a pas accepté que cette*

79 Gérard Amsellem et Gérard Corneloup, Lyon secret et insolite : Les trésors cachés d'une mystérieuse, Broché, Mai 2007.
80 Gerald Gambier, l'extraordinaire du 8 décembre à Lyon, La Taillanderie, Novembre 2011, P.22

fête n'ait pas lieu. »[81]. Fort de cette habitude religieuse ancrée dans la vie des Lyonnais, la municipalité décide, en 1989, d'illuminer les monuments emblématiques de la ville de Lyon.

Issu d'une tradition du 8 décembre, célébrée par les Lyonnais depuis plus d'un siècle et demi, le premier Plan Lumière de la Ville de Lyon, œuvre pionnière à la fois politique, artistique et technique, a été initiée en 1989, où des sites patrimoniaux, des paysages de fleuves et de collines, des quartiers et des voies habillent l'ensemble de la ville et participent au cadre de vie nocturne et à la beauté du territoire. Depuis 1999, la ville a voulu donner plus d'ampleur à cette manifestation en la nommant « Lyon 8 décembre – Fête des Lumières». Tradition et évolutions technologiques de la lumière, du son et du rythme, s'associent alors pour offrir aux Lyonnais et aux visiteurs un spectacle unique en Europe. La Fête des lumières a acquis une renommée internationale. Les services techniques de la ville et des concepteurs nationaux et internationaux ont donné ces dernières années, dans tous les quartiers de la ville, des spectacles inédits mettant en valeur le patrimoine architectural : L'Hôtel de Ville, Fourvière, les églises, les ponts, les quais, de nombreux édifices et lieux publics sont transcendés par leur mise en lumière, ce qui permet une lecture de la ville tout à fait originale et féerique. Aujourd'hui, elle est aussi devenue la Fête des lumières faisant rayonner Lyon dans le monde entier. Sous toutes ses formes, cette manifestation reste chère au cœur des Lyonnais et assure le passage de la religiosité à la popularité. Le programme est chaque année plus développé, la scénographie et les spectacles de lumière sont à la fois innovants et souvent surprenants. À Lyon, tradition et évolutions techniques s'associent pour faire découvrir le patrimoine de la ville de façon originale. Trois types de projets provenant de concepteurs nationaux et internationaux de renom sont visibles : « Design lumière », objets lumineux monumentaux dans l'espace public





Figure 1. La Cathédrale Saint Jean - Illuminations 2013

81 Ibid, P.7

La **Figure.1**, a occupé une place importante dans les projections de la Fête des Lumières qui prend comme espace de création « la rue » et comme support de projection, les façades des anciens édifices.



Figure 2. La Basilique de Fourvière - Illuminations 2014.

La Fête des lumières est un support d'images (**Figure2**), qui nous oriente sur les créations vidéo et la mutation continuelle que subit l'image vidéo sur scène avec un rythme bien déterminé. Ce spectacle assure la naissance d'un nouveau format d'art fondé sur le traitement des images de télévision suite au passage de l'image fixe à l'image mouvante.

Ayant pour but la maîtrise de l'espace urbain par la sublimation de son architecture, le spectacle propose une mise en scène de la ville qui reflète l'expression du pouvoir dans le but de changer l'image de Lyon et de tirer parti d'une histoire souvent liée à celle de la lumière sous toutes ses formes : créer une ambiance par la mise en lumière d'un bâtiment ou d'un quartier, ce qui prolonge une identité passée supposée, et recrée une nouvelle image qui projette l'objet dans l'utopie. Le spectateur aperçoit son environnement autrement : la lumière, un thème, un sujet, une discipline artistique, qui autorise les petites comme les grandes échelles en abordant l'image, le mouvement ou encore la lumière pure. L'image devient un atout essentiel exceptionnel pour ce nouveau concept scénographique favorisant la confrontation vivante avec le public créant ainsi une interférence entre public, acteur, sons, images rythmes.



b- Kairouan, ville des lumières

Kairouan (قيروان) est une ville du centre de la Tunisie. Elle est souvent désignée comme la quatrième ville sainte de l'islam et la première ville sainte du Maghreb fondée en 670 AJ. L'appellation Kairouan provient de Caravansérail, le Camp militaire où on met à l'abri le butin et les armements. Première ville arabe d'Afrique du Nord, la ville a été un important centre islamique de l'Afrique du Nord musulmane. Avec sa médina et ses marchés organisés par corporations à la mode orientale, ses mosquées et autres édifices religieux, Kairouan est

inscrite depuis 1988 sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco. [82] Cette ville mystique et attachante, a fait couler beaucoup d'encre, entre indigènes amoureux et allogènes curieux, plusieurs auteurs ont essayé de déchiffrer les codes et les signes de cette ville, et c'est dans ce sens que l'historien Mokhtar Boukhris l'a décrit « *Kairouan est un cimetière vue d'avion, aperçue de loin, cette ville révèle son génie propre - les maisons tassées, les mosquées, les « Zawiya » s'étalent calmement dans un univers desséché, comme des tombes Et l'on sent n'est qu'un état transitoire puisque Allah « Sauvera les hommes de l'enfer car ils seront brûlés comme du charbon*»[83]. Kairouan est aussi la plus ancienne ville musulmane du Maghreb. la Grande Mosquée de Kairouan apparaît comme le plus bel édifice de la civilisation musulmane au Maghreb.

Déclaré capitale de la culture islamique en 2009, Kairouan devient « la ville des lumières ». Dans le cadre de la célébration de la fête du Mouled, une méditation sur cette ville ancestrale nous permet de lire tout l'intérêt accordé au patrimoine culturel et artistique qui caractérise surtout la Grande Mosquée. Selon une source médiatique, la célébration de l'ouverture de la cérémonie capitale islamique Kairouan se distingue par cette richesse en lumière et l'espace symboliquement investi. Un grand spectacle son, lumière et rythme était également programmé pendant la période du Mouled (cérémonie de naissance du prophète Mohammed que la bénédiction et la paix de Dieu soient sur lui). Des activités éducatives, scientifiques et culturelles ainsi que des rencontres sont prévues tout au long de l'année.



Figure 3. Vue de la cour et du minaret à trois étages dégressifs superposés

La Grande Mosquée(**Figure 3**), au plan inspiré de la Mosquée al-Aqsa à Jérusalem, fut longtemps un remarquable exemple d'architecture musulmane, pour sa monumentalité, son élégance, le raffinement des détails et la richesse de ses matériaux. Elle servit de modèle à de nombreuses autres mosquées, en particulier la prestigieuse Grande Mosquée de Cordoue.

82 Abdelwaheb Bouhdida, Kairouan : La durée, Sud édition, 2010.

83 Mokhtar boukhris, « Kairouan l'autre mémoire », ed Sahar, tunis2008, p.16.



Figure 4. Vue de la nef centrale de la salle de prière

La Grande Mosquée (**Figure 4**), ou Mosquée Sidi Okba, est un exemple admirable de la mosquée primitive. La cour « sahn », est entourée sur trois côtés par des arcades. Les faïences et les marbres sont un trésor de couleur insoupçonnable de l'extérieur. En effet, dehors, la mosquée prend l'allure sévère d'une forteresse, dominée par son minaret de 35 m de hauteur C'est dans cette perspective que nous soulignons tout l'intérêt pour cette ville ancestrale de la Tunisie qui révèle toute la symbolique de l'histoire et qui correspond aux rencontres fortuites de la modernité et de l'authenticité. La manifestation de Kairouan, capitale islamique, constitue une occasion favorable de célébrer l'héritage de ce patrimoine arabo-islamique qui revient en force et rejoint l'ampleur internationale



2- RYTHME ET TECHNOLOGIES APPLIQUEES, CULTURES ET IDENTITES

Etant une caractéristique populaire, les arts de la rue témoignent l'intérêt des différents publics: spectateurs avertis, curieux, de passage, amateurs, populations isolées, etc. les différents artistes présents chaque année s'expriment et s'adressent à l'ensemble des citoyens, touchant à leurs imaginaires et leurs sensibilités, *« Cela peut passer par des disciplines artistiques très variées : théâtre, musique, danse, marionnettes, cirque, mime, vidéo, arts plastiques, performances, etc. »*[84]

a- Technologie appliquée

Dans cette partie nous nous focalisons sur l'évolution des performances artistiques (vis-à-vis des nouvelles technologies) de la Fête des Lumières de Lyon sur la Cathédrale Saint-Jean qui sont élaborées au fil du temps. Quoi qu'il en soit, ces illuminations monumentales demandent plus de temps de création. L'innovation artistique et technique

84 Voir le lien suivant. http://www.urbaka.com/art-de-la-rue/historique/30-histoire-des-arts-de-la-rue

est venue aussi du croisement de la LED ou du Laser, avec la projection d'images vidéo, projetée sur la façade.



Figure 5. Cathédrale Saint-Jean, Illumination 2003

La **figure.5** montre que le tissage et la production textile sont à l'origine de la scénographie lumière réalisée par Casa Magica. La projection d'images accompagné de son et de rythme sur la Cathédrale St-Jean utilise une technique qui rappelle la mécanique et le geste des tisseurs. De grands projecteurs, comme une énorme machine à tisser, réalisent toutes sortes de tissus, en lien avec l'iconographie de la trame et des réseaux.





Figure 6. Cathédrale Saint-Jean, Illumination 2018

La **figure 6** présente La Cathédrale Saint-Jean qui est cette année l'écrin d'un projet délicat alliant performance artisanale et prouesses techniques. Pigments de Lumière est un florilège de tableaux abstraits conçus grâce à la diffusion dans l'eau de pigments, d'encres et de fleurs. précipités dans le liquide, vont donner vie à des effets visuels inattendus Ralentis,

effets kaléidoscopiques, fleurs psychédéliques, la captation live de tous ces tableaux, projetée sur la façade, va offrir un spectacle singulier. Cette œuvre contemplative valorisant textures, formes et couleurs à travers un rythme, assorties de jeux de lasers, évoque la nature et les fleurs, notamment l'histoire de la rose de Lyon.

Notre première constatation est que pour les deux villes, les spectacles ruraux trouvent leurs origines dans le religieux et le spécifique. Il importe donc pour les préserver de conserver inévitablement leurs authenticités culturelles en évitant de la biaiser par une utilisation irréfléchie des nouvelles technologies. Pour ce faire il faudrait adapter les nouvelles technologies aux spectacles et non pas le contraire. Dans cette même perspective, le spectacle est considéré comme l'affiche même de l'identité, qu'elle soit individuelle ou collective. Le spectacle acquiert désormais une identité appropriée dans la mesure où il est assimilé à une personne ou plutôt à une stylistique qui relate les traits essentiels de son créateur. Dans cette même perspective, l'art de la rue se présente aussi comme une émanation de l'individu au sein du groupe.

Mettant en lumière l'héritage culturel, scientifique, artistique et architectural de Kairouan, les visiteurs découvrent la splendeur des spécimens de céramiques kairouanaises, des 150 objets d'art rares, objets en bronze ou en marbre ainsi que les différents objets archéologiques ; une occasion idéale pour faire découvrir la « capitale spirituelle » du Maghreb, proclamée « Capitale de la culture islamique en 2009 ».



Dans cette partie, nous allons nous focaliser sur les projections artistiques de la Fête des Lumières à Kairouan sur le minaret de la Mosquée Oqba par l'analyse plastique de quelques références tout au long de ces neuf années. Cette analyse se fera à travers des photos trouvées dans plusieurs sources livresques et digitales, cependant, j'ai pu planifier une visite des lieux pour l'année 2016 qui fut une expérience unique qui a invoqué tous mes sens pour un émerveillement total.



Figure 7. Projections lumineuses sur le minaret de la mosquée Okba

La **figure.7** montre l'importance des couleurs et des jeux scéniques en alternance avec la musique rythmée. Ainsi le virtuel dans ces images correspond à la présence effective de la cantatrice qui par une coloration chaude mêle le chant aux lumières. Et l'on peut louer la présence de la cantatrice qui se veut l'hymne à cette édification des lumières. Bien entendu les couleurs chaudes sont là pour donner à l'image historique une certaine rénovation et profondeur psychologique.



Figure 8. Projections lumineuses sur le minaret

Les couleurs de la **figure.8** sont très significatives à cet égard. Un vert émeraude et un bleu céleste émanent de cette ruée vers le passé. Cette effervescence s'articule sur une conception bien particulière des arts de la rue dans son exercice le plus approprié et l'on peut se référer à cette définition si intense de la question : « Les arts de la rue » constituent une discipline à part entière du fait de leur popularité historique. En effet, la rue étant « l'espace public», elle permet au peuple de s'exprimer : manifestations sociales, religieuses, culturelles, etc.



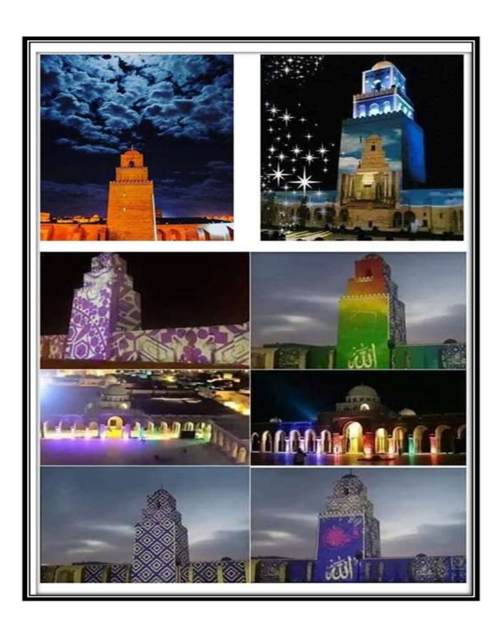


Figure 9. Divers projections lumineuses, Kairouan 2009

La **figure.9** montre les différents aspects du minaret qui étalent la diversification des projections émises tout au long des neuf dernières années où on remarque une évolution mémorable, suite à l'utilisation réussite d'un jeu de couleurs, chaudes et froides, des différentes formes géométriques et divers graphismes dans le but de créer une certaine illusion. En outre ces minarets à l'allure sunnite servent de support mural portent bien le message chromatique pour un voyage dans le temps.

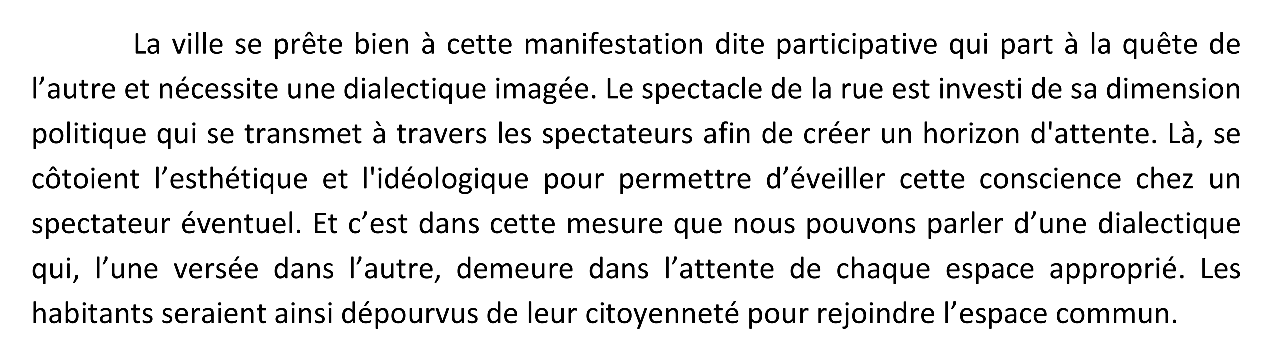
Dans toutes ces figures oniriques, la nostalgie du passé est traduite dans cette palette riche et intense. Le minaret est de ce fait une palette qui reçoit toute l'imagination chargée de réminiscence vers un passé glorieux, cette performance est un jeu de lumières rythmé qui concorde avec le vert qui émane des portes pour passer un message direct.

Toutes ces projections ont fait de Kairouan une ville d'entente et de dialogue entre les cultures et les civilisations ainsi que le berceau d'une culture ouverte sur son monde, d'une pensée islamique éclairée et d'une prospérité intellectuelle marquée par des chefs-d'œuvre qui ont marqué l'histoire.

b- Culture et identité

L'esprit moderne et contemporain de l'art spectaculaire se veut une dialectique riche et dynamique de l'onirique et du réel où se présente de la même manière que l'art du dire. Il est vrai que l'aspect cérémonial tend à être le catalyseur qui ébranle toute étude. Mais cela n'exclut pas le fait que parfois le profane peut aussi opérer ce décalage opérationnel et génère de même l'adhésion d'un spectateur averti. C'est que depuis le XIX^e siècle la tradition religieuse accapare la rue et lui confère une certaine socialité, ce qui n'exclut pas de ce fait son rôle esthétique essentiel primordial. Cette « religiosité » est consolidée par une dimension politique et sociale qui serait nécessaire afin de garantir l'adhésion du public.





La ville se prête bien à cette manifestation dite participative qui part à la quête de l'autre et nécessite une dialectique imagée. Le spectacle de la rue est investi de sa dimension politique qui se transmet à travers les spectateurs afin de créer un horizon d'attente. Là, se côtoient l'esthétique et l'idéologique pour permettre d'éveiller cette conscience chez un spectateur éventuel. Et c'est dans cette mesure que nous pouvons parler d'une dialectique qui, l'une versée dans l'autre, demeure dans l'attente de chaque espace approprié. Les habitants seraient ainsi dépourvus de leur citoyenneté pour rejoindre l'espace commun.

C'est au sein de la remémoration que se tracent toutes les empreintes spatiales des spectacles vouées à une vision collective. Au fond, l'artiste se nourrit de l'esprit d'échange et se garde de toute manipulation, il part dans une aventure renouvelée à chaque rencontre. En fait, ce mariage fructueux est un héritage culturel à renouveler. Notons bien qu'avec

Jorgen Habermas, l'espace public est considéré comme scène collective. Elle ne cesse d'attirer les commentaires et susciter l'intérêt, pour une conscience publique engagée. C'est là que se manifeste l'un des traits caractéristiques de l'art de la rue. La conception artistique ne peut pas être réduite seulement à une emprise imposée par un Moi générique mais plutôt à une autre dimension participative qui émane d'une idéologie dans son sens le plus littéral. De même, son exercice continuel de rencontre avec un public hétérogène s'avère de manipulation difficile, ce qui suppose une écoute attentive du moindre écho.

Or, on ne pouvait saisir la totalité de l'œuvre artistique dans sa complexité, mais partiellement la reconstituer sous une autre forme, c'est-à-dire par l'écriture scénique. C'est en nous lançant dans cette palpitante enquête que nous lui donnons forme et vie. Le spectateur trouvera dans cette manifestation la rencontre de plusieurs points de vue sur ces expériences d'ordre spatial. Dans ce modèle, l'environnement occupe une place importante puisque tout acteur et ses agissements sont toujours entrevus de manière dynamique. A travers du système d'interactions en provenance des différents modèles de représentation, qu'il s'agisse de personnes, de choses ou encore des lieux du spectacle vivant, là où le corps est l'ultime icône, même une conception constructiviste et systémique peut s'observer de ce que nous pouvons avoir comme réceptacle. On retrouve dans l'ouvrage réalisé sous la direction de Sylvia Ostrowetsky, cette réflexion qui appuie notre idée initiale celle des villes ancestrales qui fêtent des occasions appropriées, qu'elles soient religieuses comme Kairouan et Lyon: « *Au XVIII^{e} siècle, la croissance des villes due essentiellement à l'immigration interne du monde rural, fait de l'espace public de la ville un lieu formidable d'intégration. Là, s'y expose l'homme des campagnes à la recherche d'une activité plus ou moins lucrative*. » (Chaudoir, 2000, p. 5)



C'est que la ville est le centre névralgique de tout exercice paradoxal qui d'une part initie des percepts et de l'autre garanti l'écoute des aspirations populaires, malgré les contradictions. Le festival est l'apogée de cette activité si symbolique qui fait vivre le spectacle dans la sphère sociale et ce, au sein du vieux continent : « *A l'heure des réseaux européens et de la clôture du temps des arts de la rue, le festival constitue toujours une plaque tournante pour les responsables culturels et les artistes.* » (Chaudoir, 2000, p. 110)

Il s'agit de considérer les figures de l'espace public comme variations idéologiques sur une note révolutionnaire afin de mieux concevoir le sens même du spectacle comme miroir reflétant l'art même de la confession. Ainsi, de ce fait, le festival nécessite, organisation, manifestation et dimension idéologique. Pour comprendre cette relation mystérieuse passons à la rue, on note bien l'intérêt accordé à cette dernière comme cible propice de toutes les considérations esthétiques. L'arène spatiale est si symbolique: C'est au sein de cette relation que nous pourrons concevoir la proximité nécessaire avec le public.

Sur un autre plan, nous nous demandons si le public cible, est une représentation du peuple dans sa totalité. Ce tiraillement conduit souvent à la récupération idéologique, inéluctable qui fait couler la salive des politiciens dans la mesure où les stratégies discursives des hommes politiques s'accordent avec le spectacle des rues qui se veut persuasif et important. Dans cette analyse, le spectacle prépare ses stratagèmes afin d'accaparer l'attention et être en mesure de bien canoniser les moments de vision et modéliser par là-même le degré d'attention par des leurres bien étudiés.

En revenant à cette lecture interprétative du spectacle, nous sommes convaincus que quitter les salles closes du spectacle vers un lieu plus ouvert et plus séduisant, serait alors une manifestation claire et franche de la liberté comme marque essentielle de la démocratisation de l'art spectaculaire. Pour Philippe Chaudoir, la notion de la cité correspond à une exploitation de l'espace et c'est dans ces considérations que nous parlons de théâtralité et rythme des villes relatant les toutes nouvelles formes dramatiques, car l'urbain se veut au service de l'esthétique : « *La ville comme théâtre évoque d'abord une double dimension. Au premier chef, même si le terme consacre une évolution quant au sens primitif, c'est la qualité monumentale qui s'exprime, celle où l'espace urbain est un décor, un «fond de scène» potentiel. Alors s'y joue « naturellement» la «comédie humaine », ou encore la ville elle-même y devient, par la seule force de sa présence physique, un lieu par essence spectaculaire.* » (Chaudoir, 2000, p. 190)



Dès lors, cet art qui ressort du fond de la scène se veut une exploration intérieure des dimensions cachées de l'être, outre le fait qu'il s'agit vraisemblablement de quête intérieure de sa nature, qui, lorsque le sens même de l'existence parvient à élucider cette métaphore de la ville que Philippe Chaudoir assimile à un théâtre ouvert qui correspond à une certaine vision symbolique.

Ainsi, les éléments de la scène et de la lumière sont là et les acteurs se déplacent dans cette enceinte avec une confiance absolue du pacte. Ajoutons à cela, l'importance de la vision dans la carte spectaculaire. C'est ce que Philippe Chaudoir explique : « *A son tour, la ville comme scène implique deux directions. Elle fonde, d'abord, une rupture entre un espace où il se joue, se représente quelque chose et un espace d'où se voit l'action. Par définition, la ville en scène instaure donc un registre de la délégation. Du même coup, elle implique une seconde dimension, celle où le citadin ne serait plus acteur mais spectateur de la chose urbaine.* » (Chaudoir, 2000, p. 190)

Dans cette optique, la délégation est une sorte d'assimilation et de jeu de rôle. L'espace n'est pas un simple lieu, mais une rencontre fructueuse d'échange et d'interaction. On quitte ainsi le monde hautain et éloigné du théâtre bourgeois et on fait en sorte que le trivial englobe les notes du vécu par sa dimension humaine semblable à ce que Vilar pose à

Avignon, comme exercice de l'héritage culturel religieux en lui substituant l'essence d'être. Cette entreprise artistique est effectivement mise en action et élevée au rang du théâtre.

Cette quête intérieure ne peut se limiter à l'exploration du passé et du patrimoine, mais elle revêt un aspect cosmopolite essentiel. Dans une perspective plurielle, considérer que les villes en spectacle sont dotées de compétences permet de reconnaître et de saluer les colorations citoyennes et autres esthétiques déployées au sein de la société civile. Toutefois, le revers de la médaille est plus approprié dans la mesure où les acteurs dans cette scène ouverte naissent au-delà de leurs attentes. D'une part, selon qu'ils possèdent ou non ces dons artistiques demeurant intacts, d'autre part selon qu'ils les exercent ou non, ou bien qu'ils les mettent en pratique ou en effervescence. L'outillage des nouvelles identités sociales prend donc appui sur une manière toute particulière et appropriée à chaque ville respective.

Dans un entretien sur la théâtralité et son impact sur l'espace, Jean-Marie Songy répond en mettant en valeur l'apport des nouvelles technologies avec la naissance de nouvelles formes plus riches dans ce même contexte : « *La tentation de la technologie existe effectivement. Beaucoup de nouvelles formes sont liées à celle-ci et à sa banalisation. Comment vivre sans elle de toute manière ? Les nouvelles générations baignent là-dedans, les adolescents l'ont intégré à leur mode de vie, ne serait-ce qu'à travers l'enseignement. Internet révolutionne aussi beaucoup de dégâts, de nouvelles ségrégations*.». (Chaudoir, 2000, p. 79)



La découverte des nouvelles technologies est là pour envahir non seulement la forme mais le contenu. D'une part, c'est l'expression artistique qui s'émancipe partout et se veut une métamorphose de l'espace et d'autre part, la quête du savoir met le théâtre sur un piédestal afin de jouer un rôle primordial auprès d'un public averti. Les dégâts que nous pourrions déceler sont multiples et se résument dans une perte de toutes orientations claires et ciblées. Après une lecture de l'action qui se déploie auprès des artistes, par des auteurs qui connaissent bien ce champ spectaculaire, nous élargirons la réflexion en nous intéressant successivement aux marques principales de la visée théâtrale et de celle de l'activité et aux travaux de penseurs et de chercheurs qui ont choisi comme objet d'étude l'imaginaire collectif.

3- ECHANGES ET INTERACTIONS, RYTHMES, TECHNOLOGIES ET UNIVERS SACRES

Le dictionnaire des sciences humaines définit la communication en ces termes : *« la communication désigne toute interaction sociale à travers un message »* (Mesure & Savidau, 2006, p. 168), elle présente plusieurs types et moyens de communication, entre autres, une communication verbale et non verbale. En particulier, le spectacle est capable de

communiquer efficacement avec son environnement social en différents contextes d'interaction comme l'a évoqué la sociologue Anne Gonon. « *Un espace symbolique, support communicationnel de l'échange et de la constitution de l'opinion. Dans l'exercice des arts de la rue, cet espace de l'échange se trouve matérialisé dans la rue, dans les « espaces publics », lieux du commun et du partage de la vie sociale.* » (Gonon, 2011, p. 83)

a- La communication et lieu scénique

La rue, cadre d'intervention et de représentation dans le milieu social, assure la qualité de la communication que le public entretient avec les différents intervenants de l'espace. La communication que conserve le spectateur avec son milieu a connu diverses mutations au fil du temps et continue actuellement à évoluer et changer.

Cette image est la transmission verticale, transcendantale et irréversible des valeurs, elle a été bouleversée dans la mesure où la communication est de moins en moins assurée entre espace et public. L'espace n'a plus de culture à transmettre, les canaux traditionnels sont en voie d'éclatement, car le public devient un récepteur direct de message venant d'ailleurs de la télévision, de l'ordinateur, du téléphone qui parfois sont divergentes et contradictoires. Par la suite, l'interaction relationnelle et communicationnelle entre public et spectacle prend une nouvelle dimension qui a permis une intégration d'un nouveau genre de spectacle dans une société en perpétuel changement. Cette mutation a été expliquée dans les écrits de Anne Gonon qui a redéfini le rôle du spectateur comme suit : « *Le spectateur est bien l'ultime créateur, celui qui boucle le processus de création en recevant la proposition, en se l'appropriant. Porteur de la mémoire de son expérience qu'il transmettra et partagera, il devient le messager de l'œuvre, l'incarnation de l'éphémère*. » (Gonon, 2011, p. 182)



À travers le schéma définissant le processus de communication développé chez Jean-Marie Klinkenberg[85], nous avons essayé de synthétiser la relation communicationnelle entre spectacle et public et les différents facteurs la régissant et les phénomènes qui y sont inhérents.

85 Jean-Marie Klinkenberg, né le 8 octobre 1944 à Verviers, est un linguiste et sémioticien belge.

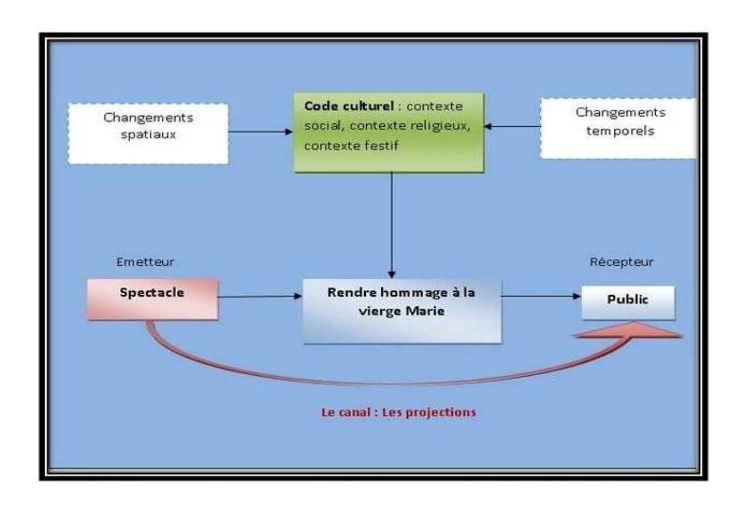


Figure 10. Processus de communication dans le spectacle de La Fête des Lumières à Lyon

En se basant sur les différents intervenants qui ont concouru à la genèse des deux spectacles, ces schémas (**Figure 10** et **Figure 11)** représentent un cas particulier de la communication entre spectacle et public dans l'intention de célébrer deux fêtes religieuses. Ils illustrent un seul sens de communication du spectacle au public. À travers cette orientation, les spectacles vont influencer le public. Le message transmis se présente sous forme de projections murales en ayant recours aux images rythmés, son rythmé et musique rythmé dans un espace théâtralisé, qui dans la plupart du temps, représente des idéologies *sacrées* héritées d'un continuum socioculturel spécifique. Ce continuum, comme code culturel influence le message reçu par le public, qui lui-même est influençable par les différents changements temporels et spatiaux.



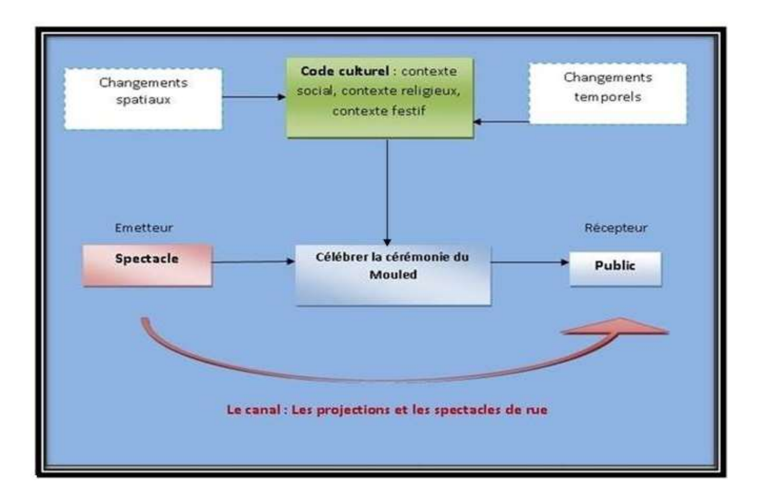


Figure 11. Processus de communication dans le spectacle de La Fête des Lumières à Kairouan.

Le spectateur visiteur, sujet de plusieurs interactions et emprises, depuis son milieu religieux et social, est incapable d'esquisser les mêmes types de représentations et de pratiques qui pourront être compatibles avec les caractéristiques des performances présentées. Loin de toute convention, il projette ses propres interprétations, qu'il construit comme étant une réponse à l'influence de son environnement social, culturel et religieux. En conséquence, le spectacle, par ses performances et ses technologies, devient alors un champ d'interactions et de communications qui peuvent aboutir à la modification du spectacle lui-même.

Ce processus communicatif aboutit à la genèse d'un « spectacle-lieu », une réalité propre, recréé par le spectateur, un lieu symbolique et chargé de significations et de rapports qui renvoient au monde de son imaginaire. Dans ce cadre, nous utilisons la notion de lieu pour déceler la subjectivité du rapport du spectateur avec l'espace scénique et ses relations avec le monde de l'imaginaire, qui constituent un outil pour le rapport entre le spectateur et le réel. Arnaud Dumouch explique cette représentation symbolique du lieu *« La fonction symbolique est cette faculté proprement humaine de créer des images mentales, des concepts, des symboles, qui permettent de se forger un monde imaginaire, de communiquer, de penser de façon abstraite, de créer des représentations complexes du monde »* (Dumouch, S.D) Le lieu du spectacle constitue, donc, une imagination et une version subjective de l'espace, liée particulièrement aux envies, aux choix et aux possibilités du spectateur.



L'architecture et les composantes scéniques qui englobent la motricité du spectateur sont toujours, pour ainsi dire, porteuses de significations distinguées, ou encore véhiculant la sémantisation historique et religieuse des phénomènes collectifs. Les différences socioculturelles sédimentées conditionnent et canalisent les modalités d'évolution des activités et des productions d'un groupe déterminé, engendrant de la sorte son histoire culturelle.

À travers la lecture des différents enjeux communicationnels que présente chaque spectacle, nous pouvons considérer ainsi que l'espace scénique peut esquisser la nature des communications et des interactions que le spectateur entreprend avec lui-même.

b- Morphologie scénographique

Conjointement à ce que nous avons pu démontrer précédemment, le spectacle est un phénomène polysémique. Il raconte un discours propre et renvoie à une image spécifique. À travers ses composantes matérielles, son style propre et la fonction qu'il remplit, chaque spectacle renvoie à un sens, à un récit raconté et à une symbolique particulière déterminée et définie par l'engrammation de ses unités signifiantes. « *Le théâtre*

de rue au XXIème siècle, ne doit pas seulement être situé dans un cadre historique et institutionnel, il doit être considéré également dans le contexte européen, et dans le contexte du puissant développement des industries au niveau international. » (Freydefont, 2008, p. 17)

La première lecture s'intéresse au lieu, essentiellement à l'espace scénique et ses composantes. En nous focalisant sur la Fête des Lumières de Lyon dont la première édition date de 1999. Nous faisons face à un spectacle qui vit le passé religieux (rendre hommage à la Vierge Marie) comme fête mondaine aux allures culturelles. C'est un événement organisé tous les ans à la même date. Il se déroule dans les rues de la ville de Lyon où traditions et évolutions techniques s'associent pour faire découvrir et glorifier le patrimoine architectural de la ville en choisissant comme espace de projection les édifices historiques : la Place des Terreaux, la Cathédrale de Fourvière, la Place des Jacobins. Ce spectacle à connotation culturelle, assure la naissance d'un nouveau format d'art fondé sur le traitement des images de télévision suite au passage de l'image fixe à l'image mouvante, en ayant recours à différentes techniques modernes comme le jeu de laser, la LED, les illuminations poly chromatique en suivant un rythme bien précis et étudié. Il est considéré comme l'expression d'une appartenance à une collectivité, où le public, spectateur contemplateur, aperçoit son environnement autrement. La lumière en tant que thème, sujet, discipline artistique, autorise les petites comme les grandes échelles en abordant l'image, le mouvement ou encore la lumière pure. Cette fusion magique transporte le spectateur dans un voyage qui interpelle l'idéel et le réel, le religieux et le mondain, le sacré et le profane. En effet, conjointement Claire Peillod affirme que « *La fête n'est pas simplement un moment de ravissement, d'absence à soi-même où l'on changerait momentanément de peau. La fête peut aussi être une autre façon de regarder son environnement* » (Peillod, 2004, p. 81). « Mondain » revient à plusieurs reprises, je ne suis pas certain que ce soit le bon mot. Dans cette phrase ci-dessus, par rapport à la religion, son opposé serait le mot « profane » (ce qui n'est pas sacré) et pas « mondain ». A d'autres endroits, le mot mondain pourrait être remplacé par « populaire ». De manière générale, « Mondain » renvoie à une certaine idée élitiste, et donc pas grand public. Ce spectacle offre une programmation différente d'une année sur l'autre, tout en développant thématique et technique. La scénographie et les spectacles de lumière sont à la fois innovants et surprenants.



La vieille ville de Lyon est structurée autour des cathédrales et des châteaux. Cette centralité et sa périphérie correspondent en philosophie à l'essence et aux attributs, à l'être et au devenir, et, du point de vue religieux, au sacré et au profane. Cet idéal répond aussi à l'idéal rationaliste d'une reconstruction de tout l'ordre de la connaissance à partir d'un fondement. À l'opposé de cet idéal classique, cette euphorie ressentie par le spectateur dont nous parlons est celle d'une unité *dynamique*, en tension, et c'est la raison pour laquelle elle

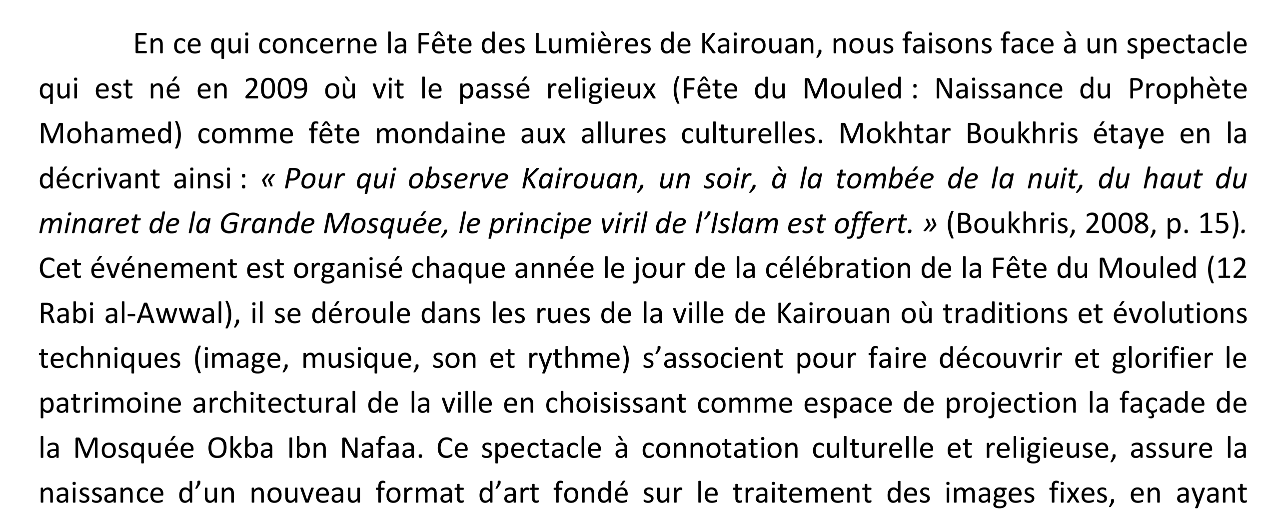
n’est pas visuelle. Ce spectacle est le prolongement du corps-propre qu’elle structure en retour.

Ce choix de projection en verticalité a souvent fait ses éloges en architecture, nous pouvons dater son origine du Moyen Âge. En effet, à cette époque le Paradis et l’Enfer sont hiérarchisés selon le haut et le bas. Il s’agit, aussi pour les bourgeois enrichis, d’afficher leur réussite à travers les gratte-ciels montants. Mais, ici, loin de toute mondanité, s’agit-il aussi d’autre chose ? Faire oublier la pesanteur du corps, c’est-à-dire rien d’autre que ce qui constitue notre corps et sa matérialité.

D’autre part, La Fête des Lumières fusionne l’architecture et la ville pour dépasser leurs aspects géométriques neutres et universels, elle crée une forme d’espace. Elena Dapporto confirme cette hypothèse en expliquant que « *En investissant la ville(les arts de la rue) permettent l’appropriation par les habitants de leurs lieux de vie. En détournant les places et les rues, les interventions in situ ouvrent la possibilité de jouer avec l’espace urbain, de le regarder différemment, de le transformer* » (Dapporto & Sagot, 2000, p. 325).

Ce spectacle a donc ceci de particulier de montrer que l’architecture et la ville sont moins un objet qui se donne à voir parmi d’autres, que ce qui rend visible un monde en ouvrant un espace ou encore un lieu vécu par la perception. On peut qualifier ce spectacle comme un *espace-temps* : l’homme s’y approprie temporellement une forme spatiale avec une représentation socioculturelle très particulière. Cette forme spatiale lui devient propre, c’est-à-dire, qu’elle structure, toujours à chaque fois et d’une certaine manière, son vivre incarné et son champ perceptif. Il n’y a pas de primat de l’architecture sur le corps ou du corps sur l’architecture. Ce show urbain est le prolongement du corps qu’il sculpte et stylise. Contempler un spectacle de rue n’a donc aucun sens car nous *vivons* un spectacle. Nous nous déployons à l’intérieur de lui et il vibre en nous ou nous vibrons en lui selon un certain rythme déployé.





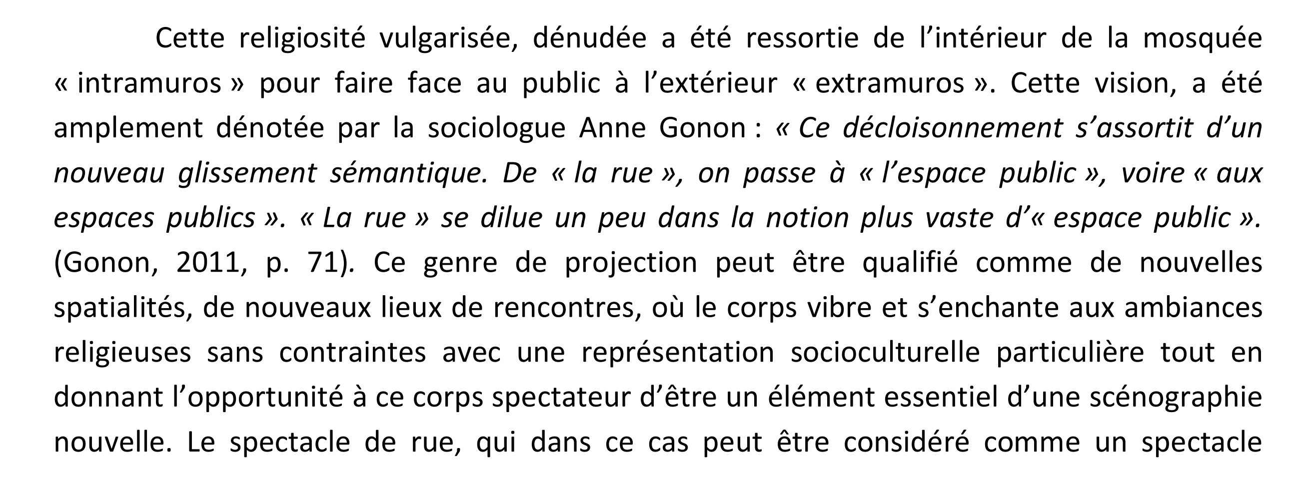
En ce qui concerne la Fête des Lumières de Kairouan, nous faisons face à un spectacle qui est né en 2009 où vit le passé religieux (Fête du Mouled : Naissance du Prophète Mohamed) comme fête mondaine aux allures culturelles. Mokhtar Boukhris étaye en la décrivant ainsi : *« Pour qui observe Kairouan, un soir, à la tombée de la nuit, du haut du minaret de la Grande Mosquée, le principe viril de l’Islam est offert. »* (Boukhris, 2008, p. 15). Cet événement est organisé chaque année le jour de la célébration de la Fête du Mouled (12 Rabi al-Awwal), il se déroule dans les rues de la ville de Kairouan où traditions et évolutions techniques (image, musique, son et rythme) s’associent pour faire découvrir et glorifier le patrimoine architectural de la ville en choisissant comme espace de projection la façade de la Mosquée Okba Ibn Nafaa. Ce spectacle à connotation culturelle et religieuse, assure la naissance d’un nouveau format d’art fondé sur le traitement des images fixes, en ayant

recours à différentes techniques modernes comme les jeux de lumière rythmé, les feux d'artifices rythmés et l'image fixe rythmé.

Il est considéré comme l'expression d'une appartenance à une collectivité, où le public, spectateur contemplateur, aperçoit son entourage par le biais de la lumière comme thème, à travers la projection d'images. Le programme de ce spectacle est différent d'une année sur l'autre tout en fusionnant thématique et technique (moins développé que celle de la fête des lumières de Lyon). Une scénographie nouvelle s'installe à Kairouan mais qui n'atteint pas l'ampleur mondiale suite à l'utilisation des techniques simples.

La Mosquée Okba Ibn Nefaa est bien installée à la périphérie de la ville de Kairouan, elle réfère au sacré et au profane du point de vue religieux : le noyau d'une ville classée la quatrième ville sainte (ou sacrée) de l'islam et la première ville sainte du Maghreb. La verticalité de la projection sur la façade de la mosquée n'est pas un choix hasardeux, elle révèle le phénomène de la hiérarchie religieuse entre paradis et enfer selon le haut et le bas dans l'islam. Cette fête religieuse est source de la naissance d'un nouveau genre d'espace de forme architecturale qui fusionne architecture et ville assurant l'ancrage entre passé et présent, religieux et profane, réel et imaginaire. Dans ce contexte nous évoquons l'intervention de Claire Peillod « Ces *fêtes oscillent entre une programmation sur l'art urbain éphémère et une programmation composée d'animations urbaines nocturnes, tournées parfois vers les arts de la rue.* » (Peillod, 2004, p. 83). L'objectif de ce spectacle est de valoriser le patrimoine artisanal à travers des formes et des couleurs bien étudiées, un genre de message religieux. Le spectacle avait également pour objectif de « mieux vulgariser » le patrimoine et les valeurs islamiques au profit d'un public jeune moins averti à l'architecture arabe et islamique. Un message qui vise à nous amener à nous approprier la reproduction du modèle prophétique, car il s'agit de mettre en valeur la richesse du patrimoine décoratif et non figuratif de l'islam mais aussi les nouvelles technologies, pour mieux toucher le ressenti des tunisiens et des musulmans en général.





Cette religiosité vulgarisée, dénudée a été ressortie de l'intérieur de la mosquée « intramuros » pour faire face au public à l'extérieur « extramuros ». Cette vision, a été amplement dénotée par la sociologue Anne Gonon : *« Ce décloisonnement s'assortit d'un nouveau glissement sémantique. De « la rue », on passe à « l'espace public », voire « aux espaces publics ». « La rue » se dilue un peu dans la notion plus vaste d'« espace public ».* (Gonon, 2011, p. 71). Ce genre de projection peut être qualifié comme de nouvelles spatialités, de nouveaux lieux de rencontres, où le corps vibre et s'enchante aux ambiances religieuses sans contraintes avec une représentation socioculturelle particulière tout en donnant l'opportunité à ce corps spectateur d'être un élément essentiel d'une scénographie nouvelle. Le spectacle de rue, qui dans ce cas peut être considéré comme un spectacle

embryonnaire nécessitant des interventions matérielles et techniques pour atteindre le seuil de la mondialisation.

Cette lecture analytique nous a permis d'avancer que chacun de ces spectacles renvoie à un sens, un récit raconté et une symbolique particulière, déterminée et définie par la trace et l'empreinte de ses unités signifiantes. Cependant, cette époque contemporaine, la culture et la religion, toute société, brassant, mixant et remixant le passé récent, cherche son futur à travers les arts numériques et la créativité d'une nouvelle mise en scène , un nouveau décor, une nouvelle évasion utopique comme le confirme Esa Kirkkopelto*« S'il n'y a pas de scène sans jeu, tout sur scène est (en) jeu –les comédiens, le décor, les objets, la lumière, le son… »* (Kirkkopelto, 2008, p. 312) Étymologiquement, se communiquer signifie « mettre en commun ». Cette mise en commun d'informations nécessite un échange de mots, de gestes, de postures dans une relation. En particulier, dans nos cas d'études, le spectateur de ces spectacles, libéré de son fauteuil, est capable de communiquer librement et efficacement avec son environnement social en différents contextes d'interaction.

Dans ce sens, et comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, le milieu de représentation spectaculaire représente le contexte le plus présent et influant pour le public de rue. La rue, cadre d'intervention et de représentation dans le milieu social et le milieu théâtral, assure la qualité de la communication associée aux nouvelles technologies, par laquelle le public entretient des liens avec les différents intervenants de l'espace. Ce nouvel espace peut permettre à l'usager de découvrir une nouvelle expérience spatiale, un nouveau vécu, une nouvelle manière de percevoir, et d'appréhender sa religiosité. Une nouvelle virtualité commence à exister. C'est le lieu où le virtuel (lumières, son, rythme et technologies) peut se définir comme la possibilité de créer l'impossible, de faire fonctionner, de façon opératoire le non-être, de donner une existence, illusoire, au néant : créer de nouvelles frontières et limites d'un espace indéfini. Si ces rues se sont habillées de ces nouvelles technologies pour créer, à travers ces spectacles, un espace de rêverie, une échappatoire, une revalorisation des rites et des religions, nous sommes dans la recherche d'une société imaginaire, évoluant dans un espace idyllique dans une performance parfaite. C'est dans une spatialité hybride qu'il cherche à intégrer le spectateur et proposer un nouveau vécu spatial et par la suite constituer un tissu social performant.



Notre analyse a porté sur une panoplie de spectacles dont les deux ont utilisé ces nouvelles technologies à la pointe, Conjuguant patrimoine religieux et architectural pour transformer la ville et ses ruelles en de véritables scènes de spectacles animés par un scénario rythmé, des acteurs cadencés, un public auparavant passif emporté par cette nouvelle optique , comme l'a affirmé Cathy Avram de la compagnie « Générik Vapeur » lors du colloque organisé à Sotteville-lès-Rouen par la municipalité et l'association Ville et

banlieue en novembre 1998 : « *Le théâtre de rue, ce n'est pas travailler dans les espaces publics, c'est rendre publics des espaces.* »[86].

CONCLUSION

Tout au long de cette approche, nous avons tenté d'explorer le rythme créé dans le théâtre de rue en tant qu'héritage spectaculaire en rapport avec les nouvelles technologies. Cette démarche a rentabilisé les manifestations artistiques dans les lieux variés, sur le plan social, politique et économique et ce, à travers des outils à la fois numériques et thématiques.

Pour ce faire, nous avons essayé de résumer le trajet que nous avons parcouru pour lier l'information chronologique des techniques de la scène et de quelques écoles aux différentes lectures spectaculaires. Le témoignage que nous avons cherché à mettre en relief concerne, essentiellement, les manifestations des « Arts de la rue » (la fête des lumières à Lyon et la fête des lumières à Kairouan), aux confins du rituel quotidien et des arts du spectacle en lien avec la théâtralité inhérente au produit qui émane de l'espace.

Au cours de notre analyse de cette sphère spectaculaire et citadine par excellence, nous étions soucieux de toucher aux confins de ces arts, qui sont marginalisés et portés loin de toute considération académique pour certains, et ne présentant qu'un intérêt plutôt thématique pour d'autres.



Notre souci consistait à trouver une dimension mythologique moderne et chercher à décrypter les traits essentiels marquant le spectacle de la rue qui veille à assembler la foule, mais aussi à identifier des liens entre les nouvelles technologies, le théâtre et le spectacle vivant au sein de la cité.

L'actualisation des arts de la rue devient objet de création, où l'idée du son rythmé et de la performance scénographique cadencée sont fusionnées avec l'espace et le temps.
Dans ce sens, entre l 'infiltration des nouvelles technologies, du rythme, des images et du son dans les lieux publics nous faisons face à la naissance d'un nouveau genre d'art vivant. Des changements et des mutations ont affecté les espaces dites sacrés suite à la complicité qui génère entre les Ntics et les lieux de pratiques religieuses ce qui a créé une nouvelle relation entre spectateur/ créateur et espace /récepteur, donnant à ce rythme un sens sacré. Ce fusionnement a favorisé l 'apparition d'un nouveau genre de spectacle: l'œuvre collective.

86« Ville et culture », actes du colloque organisé par l'association Ville et banlieue et la ville de Sotteville-lès-Rouen, les 19 et 20 novembre 1998 à Sotteville-Lès-Rouen.

Enfin, dire que d'autres études sont nécessaires semble relever de l'évidence surtout à une époque où les divisions dans le monde sont à leur apogée. Initier un projet dans ce sens peut aider à surmonter les différences de toute nature en universalisant les valeurs régionales et en les faisant comprendre à travers les spectacles de la rue.

Pour achever, faut-il méditer sur le degré de pertinence, car, nous estimons qu'il est indispensable pour l'esprit artistique d'avoir un regard critique sur soi pour pouvoir se développer et échapper ainsi aux obstacles de la critique.



REFERENCES

Amsellem, G., & Corneloup, G. (2007). *Lyon secret et insolite : Les trésors cachés d'une mystérieuse.*

Bouhdiba, A. (2022). *Kairouan : La durée.* Tunis: Sud édition.

Boukhris, M. (2008). *Kairouan l'autre mémoire.* Tunis, Country: Ed Sahar.

Chaudoir, P. (2000). *Discours et figures de l'espace public.* Paris: L'harmattan.

Dapporto, E., & Sagot, D. (2000). *Les ARTS de la RUE : Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence.* Paris: Ministère de la culture et de la communication-DAG, département des études de la prospective-col. Question de culture.

Dumouch, A. (S.D). *« La notion du lieu», cours de philosophie de la matière.* l'école du père Marie-Dominique Philippe.

Freydefont, M. (2008). *Le théâtre de rue : un théâtre de l'échange (collectif).* Culture théâtre.

Gambier, G. (2011). *l'extraordinaire du 8 décembre à Lyon.* La Taillanderie.

Gonon, A. (2011). Les figures du spectateur des arts de la rue. *vivo*.

Kirkkopelto, E. (2008). *Le théâtre de l'expérience, contributions à la théorie de la scène.* Paris: Presse université Paris Sorbonne.

Merleau-Ponty, M. (2010). *La phénoménologie de la perception c 1945.* Paris: ol Tel, Gallimard.

Mesure, S., & Savidau, P. (2006). *Dictionnaire des sciences humaines .* Ed Quadrige PUF.

Pavis, P. (2012). *L'analyse des spectacles.* Paris: Armand Colin.

Peillod, C. (2004). *La place et le rôle de la fête dans l'espace public,.* CERTU col débat.



الواقع المعزز: قراءة بإيقاع جديد

الإيقاع في الفضاء البصري لتجربة "كلير باردين" و"أدريان موندو"

AUGMENTED REALITY: A LECTURE WITH A NEW RHYTHM

The rhythm in the visual space of the artistic experimentation of "Claire Bardeen" & "Adrien Mondo"

بـ أحلام الساسي R. Ahlem SASSI

المعهد العالي للفنون الجميلة بنابل-جامعة قرطاج-الجمهوريّة التّونسيّة

Higher Institute of Fine Arts of Nabeul-University of Carthage-Tunisia

ahlemsassi59@gmail.com

الاستلام: 2022/05/30 التّحكيم: 15-2022/06/18 النّشر: 2022/08/20

الملـخّص

لطالما كان الإيقاع حاضرا في الفنون، سمعية كانت أم بصرية. جزء لا يتجزأ عن العمل الإبداعي، موسيقي أو تشكيلي. إذ يكوّن الإيقاع نسقا خطابيا، سمعيا، بصريا، تفاعليا. ينسج الفعل الإيقاعي، داخل العمل الفني، الأوتار المحركة للعملية الإبداعية فيه. وذلك في علاقته بالفنان، وما يختلج بداخله من إيقاعات حسية، فكرية وفلسفية. كذلك في علاقته بالمتلقي، مستمعا كان أو مشاهد، وقد يكون مستمعا/مشاهدا في الآن نفسه. بذلك كان للإيقاع السمعي والبصري، دور هام في تشكيل الآليات المحركة لإنتاج الأعمال الفنية على مر التاريخ. لكن اليوم، ومع التطور التكنولوجي الباهر الذي نسايره، ومع نشأة الفنون الرقمية، المحملة بجملة المفاهيم الراهنة، وتطور خوارزميات عالم الحاسوب والرقمنة، وامتزاج واقعنا المادي الملموس بالواقع الافتراضي والواقع المعزز وتكوّن الواقع المختلط، بات من الضروري أن نطرح التساؤل عن مكانة الفعل الإيقاعي في العمل الفني، في ظل جملة هذه التطورات المتسارعة، وكيفية حضوره في عالم الفنون الرقمية المعاصرة؟



هنا ستكون تجربة الفنانين المعاصرين "كلير باردين" و "أدريان موندو" في عملهم المشترك "السراب والمعجزات" "Mirages & Miracles"، نافذة مفتوحة للبحث في مقاربات المنهج التحليلي، الفكري والفني، حول اشتغالنا على مسألة الإيقاع، ومختلف تبلوراته السمعية، البصرية والتشكيلية، في علاقته التفاعلية بينه وبين المتلقي/المشارك. وبالتالي، مثال شاهد على تشكيل وبناء الرّهان القائم على العلاقة بين آليات الواقع المعزز والنسق الإيقاعي في العملية الإبداعية للتجارب الفنية المعاصرة.

الكلمات المفتاحيّة

الواقع المعزز، الإيقاع، التكرار، العنصر التشكيلي، الشاشة الرقمية، الفنون الرقمية، فضاء تفاعلي، المتلقي/المشارك.

ABSTRACT

Rhythm has always been present in the arts, whether audio or visual. An integral part of creative work, musical or plastic. The rhythm creates a discourse, audio, visual, interactive. The rhythmic act weaves, within the artwork, the strings that drive the creative process in it. And that is in his relationship with the artist, and the sensual, intellectual and philosophical rhythms within him. The same applies to his relationship with the recipient, whether he is a listener or a viewer, and he may be a listener/viewer at the same time. Thus, the audio-visual rhythm played an important role in shaping the mechanisms driving the production of artworks throughout history.

Today, with the brilliant technological development that we are keeping pace with, and with the emergence of digital arts, which is loaded with a set of current concepts, the development of algorithms in the computer world and digitization, and the blending of our tangible physical reality with virtual reality and augmented reality and the formation of mixed reality, it has become necessary to ask the question about the place of rhythmic action in artistic work. In light of these rapid developments, how does it appear in the world of contemporary digital arts?

Here, the experience of contemporary artists "Claire Bardeen" and "Adrien Mondo" in their joint work "Mirages & Miracles" will be an open window for researching the approaches of the analytical, intellectual and artistic method, about our work on the issue of rhythm, and its various audio, visual and plastic crystals, in its interactive relationship with the recipient/participant. Thus, an example is a witness to the formation and construction of the bet based on the relationship between the mechanisms of augmented reality and the rhythmic pattern in the creative process of contemporary artistic experiences.

KEY WORDS

Augmented reality, rhythm, repetition, plastic element, digital screen, digital arts, interactive space, co-receiver.

المقدّمة

الإيقاع في مفهومه الإبداعي، يترجم البصمة الفنية الوترية، موسيقية كانت أو تشكيلية بصرية. نسق إيقاعي لا يمكن وصفه بالكلمات. قد نتعرف على الإيقاع، في الفن الموسيقي، بمجرد الاستماع إلى الأغنية أو اللحن المولد للنوتات الإيقاعية المتواترة. أما فيما هو فنون تشكيلية وبصرية، يحتاج الأمر إلى أكثر من ذلك. إذ يتشكل الإيقاع، في الفنون المرئية، على أساس نسق بصري. يجسد زخرفة إيقاعية، تنقل العين من عنصر إلى آخر داخل نبض متواتر من الإيقاعات البصرية المنغمة. ليكون النسق الخطابي، في شكله السمعي البصري، فعل خلاق يحرك العمل الفني المعاصر. ويطرح عديد القراءات والتأويلات، من حوله، في علاقة تفاعلية مع المتلقي. في هذا السياق، أود أن أجذب الانتباه إلى أهمية دراسة مسألة الإيقاع في الفنون المرئية، داخل الفضاء البصري للتجارب الفنية المعاصرة، خصوصا أمام ما تمليه علينا تجاذبات عصرنا الراهن من تطورات وتكنولوجيات حديثة.



جملة التطورات، العلمية والتقنية، تضعنا اليوم، أمام الكثير من المقاربات الفلسفية والجمالية، حول مسألة الإيقاع في التجارب الفنية المعاصرة، وحضوره في مختلف تجلياتها، التشكيلية، السمعة والبصرية. وبذلك ندرس طبيعة الإيقاع التشكيلي، البصري والسمعي، كعنصر فاعل في التجارب الفنية الرقمية، بمختلف إنفتاحاتها الفكرية والجمالية. حيث، لا تخفى علينا أهمية هذا الموضوع في الدراسات العلمية الراهنة، حول الفنون الرقمية، والدور الكبير الذي يلعبه في تشكيل مقومات الفنون المرئية عامة. ولأن حضور الإيقاع، في الفنون المرئية والرقمية المعاصرة، يحمل عديد التساؤلات والتأويلات، وجب التنبه إلى مختلف زويا البحث فيه وكشف تفاصيل جوانبه. ما لا شك فيه أن هذا الطرح الذي نحن بصدد دراسته من المواضيع الهامة التي وجب في الفترة الأخيرة مناقشتها والتوسع في شرحها وتحليل ظواهرها.

حيث نأخذ التجربة الفنية المعاصرة للفنانين الفرنسيين "كلير باردين" و "أدريان موندو" في عرضهم الفني المشترك "السراب والمعجزات" "Mirages & Miracles"، عمل إبداعي معاصر أنشئ سنة 2017، نموذجا من التنصيبات الركحية التى تجمع بين الفنون البصرية والفنون الرقمية وآليات الواقع الافتراضي والواقع

المعزز. قاطرة نحو البحث في مقاربات المنهج الوصفي التحليلي، الذي ننتهجه في هذا المقال، ومختلف تجاذباته الفنية والفكرية، حول الفعل الإيقاعي ومختلف تبلوراته السمعية، البصرية والتشكيلية، وفي علاقته التفاعلية بينه وبين المتلقي. ومثال شاهد على تشكيل وبناء العلاقة، بين آليات الواقع المعزز والنسق الإيقاعي في الفعل الإبداعي للتجارب الفنية المعاصرة. إذ تكمن أهمية دراسة هذه التجربة في حداثتها وندرة النقاش العلمي والأكاديمي حولها، لتكون أرضية خصبة لمختلف العناصر، المتشعبة والمتفردة، الكامنة في جوانب متعددة منها. إذ لايمكن أن نغفل عن دراسة مثل هذه الظواهر، لما لها من أثر كبير في إثراء مختلف القراءات والرؤى حول التجارب الفنية المعاصرة. إذ نسعى للبحث دائما عن كل ماهو جديد ومفيد من شأنه أن يثري البحث العلمي والأكاديمي وبالتالي ثراء المائدة العلمية و المعرفية.

بناءا على ذلك سنضع جملة من الأهداف، التي من شأنها أن توضح الخطوط العريضة لهذا البحث وتمهد لتفاصيل أقسامه. حيث، تهدف هذه الدراسة إلى معرفة مختلف أنواع الإيقاع في الفنون السمعية والبصرية، واستجلاء دورها في كتابة نسق تشكلاتها. كما سنعمل على توضيح مختلف تمظهرات الإيقاع، في التجارب الفنية المعاصرة للفنون الرقمية، في ارتباطها بالعالم الافتراضي وبرمجيات الواقع المعزز. كذلك سنطرح عديد المقاربات، حول مسألة تناسج الواقع المعزز مع المادة التشكلية والأحجام المادية، في تشكيل المشهدية البصرية لجملة إيقاعات العملية الإبداعية داخل الفضاء، بمختلف أبعاده، وفي علاقته بالمتلقي. حيث نسعى، في ذلك، إلى تحديد مدى تفاعل هذا الأخير، بالمحيط من حوله، وبناء علاقة تفاعلية تشاركية بينه وبين العمل. والتي من شأنها أن تساهم في إعادة النظر في مفهوم الفن عموما، وخلق نوعا مستجد من القراءات بإيقاع وكتابة غير معهودة.



فأي طرح فني، إستيتيقي للإيقاع السمعي البصري في تشكيلات الفضاء البصري للتجربة الفنية المعاصرة للعمل "Mirages & Miracles"؟ كيف تداخلت عوالم الواقعي والافتراضي في تكوين إيقاعات المشهدية البصرية لمختلف فضاءات التجربة الفنية الرقمية؟ إلى أي مدى يمكن للإيقاع والذبذبات البصرية في التجارب الفنية المعاصرة للواقع المعزز من الخلط بين الواقع واللاواقع؟ ما الدور الذي تلعبه الكتابة الإيقاعية

في بناء العلاقة التفاعلية التشاركية، بين العمل الفني والمتلقي، داخل العملية الإبداعية؟ وهل بالإمكان أن تخترق الخوارزميات الحاسوبية وإيقاعاتها حواس المتلقي لتتلاعب بحركتها وتحتل شعوره؟

وبالتالي، سنتطرق في هذه الدراسة، إلى ثلاثة محاور أساسية. نتحدث فيها أولا، من منظور استيتيقي، فلسفي و ثقافي، عن ماهية الإيقاع؟ وعن مكانة الجمالية الإيقاعية في الفنون الرقمية. وتجليات حضورها في خضم هذه الثورة التكنولوجية، والتواتر المتسارع للتطورات العلمية والتقنية المكثفة. واكتساح الصورة وعالم الشاشة القرن الحادي والعشرون. في محور ثان، سنشتغل على التجربة الفنية المعاصرة للواقع المعزز، مبرزين بذلك حضور الإيقاع بنسق جديد. وخلق نوع مختلف لقراءة جديدة داخل فضاء إبداعي مستجد، يحظر فيه الشكل والمادة، في اندماجهما مع الشاشة الرقمية، عنصرا أساسيا مكوّنا لأساسيات الإيقاع في العمل الإبداعي. ثم ثالثا، نتطرق للفعل الإيقاعي، كعنصر بنائي، يتشكل داخل العمل الفني في ارتباطه بجملة الأسس المكونة له. ودوره في خلق علاقة تفاعلية مع المتلقي/المشارك في العملية الإبداعية، المكونة للأثر الفني.



١-الجمالية الإيقاعية في الفنون الرقمية:

تتمحور طبيعة الوجود الإنساني، حول نسق نظامي دقيق، يعكس نمط إيقاعي متزن، يسيّر وينظم حركة الخلق والكون من حوله كتعاقب الليل والنهار، وتتابع الفصول وتواتر دقات الساعة. إذ أن الفعل الإيقاعي هو مفهوم مرتبط بقانون الحركة والجهاز المسير لمختلف تمظهراتها المتصلة بالبنية الدورانية المرتبطة بعامل الزمان وحركاته الروتارية. فمصطلح الإيقاع يعود في أصوله اليونانية إلى كلمة "ῥυθμός" أو"rythmós" والتي تعني حركة بأنساق متواترة فيها تكرار وتناظر في تسلسل زمني منتظم.[87] (إسحاق، 2015، صفحة 22) كذلك جاء الإيقاع في مختلف الأعمال الفنية، القديمة والحديثة، ليطبع الجانب الجمالي فيها، وينتج نسق مسارات تشكّلات حركاتها السمعية والبصرية، بإحساس يلامس فطرية المتلقي في التفاعل معها داخل الزمان والمكان من حوله. هذا وقد ينحصر الإيقاع، في تعريفه الأولي، في جملة المفاهيم والمصطلحات المكونة لعالم الموسيقى بالعمل على تناسق أوزانها وتنظيم حركاتها وتحديد فواصلها الزمانية، وتعاقب الحروف الساكنة ، والحركات

[87] مجدي إسحاق .(2015) *فن الإيقاع :التاريخ، الأوزان الشرقية، الآلات الإيقاعية* .القاهرة :بورصة الكتب للنشر والتوزيع.

الشعرية والألحان المسموعة، من نوتات ومعزوفات وأنغام... إلّا أن الإيقاع في مفهومه الإبداعي الشامل، قد تجاوز هذا الاعتقاد، ليعبر حدود الفنون التشكيلية والمرئية ويبصم أثرها الفني على مرّ حقبات من الزمن في تاريخها. في كل هذه الحالات، يتم تحديد الإيقاع بطرق مختلفة، إذ تختلف تقنيات الإيقاع وأساليبه، لنجد *الإيقاع المتزايد، الإيقاع الحر، الإيقاع المتناقض، الإيقاع الرتيب وغير الرتيب*[88] (العمراني، 2019) ومختلف الأنماط الإيقاعية الأخرى... المتشكلة من خلال التكرار والتدرج، التنوع والإستمرار في العناصر المكونة لها. فالشعور بالإيقاع وحضوره في الفنون التشكيلية والمرئية، بات أمرا أساسيا، كما هو الشأن بالنسبة للّحن في الموسيقى والوزن في الشعر والغناء. فالإيقاع لم يعد مجرد التنميق الصوتي، انما له فاعلية مؤثرة في بنية العمل الفني وتشكله.

كيف حظر إذا الإيقاع في الفنون المرئية والتشكيلية؟ وما هي تجلياته اليوم، في ظل الثورة الرقمية، وما يشهده العالم من تكنولوجيات وتطورات تقنية، خاصة مع ظهور الفنون الرقمية المعاصرة؟



يكتسب الإيقاع، من الناحية الرمزية والشكلية، جماليته ومعناه من خلال الفترات والوحدات المتكررة ظمن نظام معين[89] (العمراني، 2019) وعناصره التشكيلية كالنمط، والذي هو عنصر متكرر في ترتيب معين. أو التكرار، وهو عنصر يتشكل بشكل متكرر، يتخذ من خلاله العمل الفني إيقاعه الخاص به. إذ يضفي الإيقاع، بمختلف مكوناته وعناصره، دينامية متناغمة على العمل، ما يخلق تكوينات متحركة بصريا، ذات إيقاع يشد الانتباه، بحكم المفردة التشكيلية المتكررة فيه والفواصل الزمنية التي تحتاجها العين للانتقال بين الألوان والأشكال. وفي ذلك يوضح الفنان التشكيلي سامي بن عامر قائلا: *"الحركة الإيقاعية البصرية هي التي تتولد في شبكة العين بحكم تكرار الأشكال المتجاورة في الزمان أو المكان."*[90] (بن عامر، 2021، صفحة 243) لتنتج بدورها تداخلات متناسقة لخصوصيات تشكيلية، بصرية وصوتية. وبالتالي، تكوّن إحساس بالحركة وسط

---

[88] العمراني, ع. ا. (2019, 9 16). *الإيقاع*. e3arabi: https://e3arabi.com/?p=6525

[89] العمراني ,ع. ا. (2019, 9 16). *الإيقاع*. إي عربي، المصدر نفسه.

[90] سامي بن عامر، معجم *مصطلحات الفنون البصرية*، دار المقدمة، تونس، 2021، ص 243

العمل الفني وتكسبه نوعا من الدينامية، أي الفعل الأني للحركة، الذي يعطيها إيقاعا تشكيليا متناغما، يلامس الإدراك السمعي والبصري.

تماشيا مع السيرورة الزمانية، وتحديدا في سنوات الستين من القرن الماضي، عرف عالم الفن تحولات جوهرية، أكسبته معنى ورؤيا مغايرة لما عهدناه سالفا. وفي ذلك السياق يكتب سامي بن عامر، مبينا آثر التقنيات والتطورات الحديثة في بناء نهج جديد في عوالم الفن قائلا: *"بفضل الاكتشافات التكنولوجية الحديثة والبرمجيات المتعددة والمتجددة التي بدأت في الظهور منذ أواخر القرن العشرين، عُرف الفن الرقمي. وهو مجال فني جديد نتج عن العلاقة الديالكتيكية والتفاعلية بين الفنان وآلة الحاسوب القادرة على تنفيذ عمليات تكوينية وتصميمية متنوعة ومتعددة بعد تزويدها بمعطيات رقمية."*[91] (بن عامر، 2021، صفحة 412) في ظل هذا التطور الفني المستجد وباكتساح الرقمنة عالم الفن وبروز فن رقمي معاصر، صارت الوسائط التكنولوجيا الرقمية تطبع العملية الإبداعية للعمل الفني والعرض التقديمي من تنصيبات رقمية وتركيبات إفتراضية وتأثيرات بصرية. حيث نشأت عديد المفاهيم الجمالية، الإيقاعية المستحدثة، والتي تصبغ الفعل الإبداعي وتحرك آلياته وتنظيماته. مفاهيم امتزج فيها واقعنا المادي الملموس بالواقع الافتراضي والواقع المعزز ومن ثم الواقع المختلط. ما خلق ثنائية بين العمل الفني والرقمنة، في نسق إيقاعي جمالي متجدد، دائم البحث عن تقنيات جديدة تواكب هذا التيار المتسارع من التطورات العلمية الراهنة. إذ يسمح الفنان المعاصر، في علاقته بالتكنولوجيات، للأدوات المادية والرقمية بالتعبير عن رؤاه، بإيقاع شاعري متفرد متناغم، يجمع بين البعد الفكري وتصور العمل الفني وتنفيذه. فاتحا بذلك باب المغامرة والغموض، ليخلق في النهاية تجربة فنية إبداعية غير متوقعة، ناجمة عن الطبيعة الجدلية بين الافتراضي والواقعي. وبالتالي، يضعنا أمام عمل له خصوصيته التشكيلية المميزة وفضاء ذو بعدين، يجمع بين الفيزيائي المادي و الافتراضي الرقمي.



2-تجربة الواقع المعزز: إيقاع بنسق جديد:

[91] سامي بن عامر، المصدر نفسه، ص 412

يعود تاريخ الواقع المعزز إلى ستينيات القرن العشرين، وقد كان يستخدم لأغراض علمية آنذاك. إذ يتم إسقاط جملة من المعلومات والأشكال الإفتراضية على العالم الحقيقي، حتى يتسنى للباحث أو العالم، فهم ودراسة أبحاثه العلمية بطريقة فعلية، تكسب المشهد بعدا يوحي بالواقعية، وبالتالي تكون التجربة أكثر فاعلية ووضوح. وفي فترة لاحقة ومع بدايات القرن الواحد والعشرين، وتطور الهواتف الذكية والشاشات الرقمية وإرتبطها بالإنترنت، تبلور مفهوم الواقع المعزز وزاد حجم انتشار هذه الظاهرة، خاصة مع اكتساح المنصات الإفتراضية ووسائل التواصل الإجتماعية واقعنا الراهن، وتزايد الطلب على مثل هذه التطبيقات والبرمجيات الحديثة. حيث يمكننا الاستشهاد بتطبيق "Snapchat"، على سبيل المثال، والمتداول بصفة هائلة بين فئة ضخمة من المستخدمين، والذي يستخدم برمجيات الواقع المعزز في عديد تأثيراته البصرية. وبالتالي، عرف العالم نقلة نوعية غيرت مفهومنا للواقع والفضاء من حولنا في مختلف المجالات الحياتية. حيث ساهم هذا التغير بدوره في توسيع دائرة عالم الفنون الرقمية، وانعس على مقومات المجال الإبداعي والفني عامة.



تعددت التجارب الإبداعية للفنون الرقمية، المرتبطة بعالم الكمبيوتر والتقنيات الحاسوبية، واختلفت تمظهراتها طيلة هذه الفترة المنقضية. حتى إلتقائها مؤخرا، في هذه السنوات القليلة الماضية، بعالم الواقع المعزز وإمتزاجها بمختلف برمجياته، التي أكسبتها نسق إيقاعي جديد، يعكس أشكال إشعاعها وتفرد إبداعاتها ما يبعث الفضول في استكشاف تجاربها وتسليط الضوء عليها والبحث في بواطنها.

في هذا المنهاج، سنشتغل على التجربة الفنية المعاصرة للواقع المعزز للفنانين الفرنسيين "كلير باردين" و"أدريان موندو" في عرضهم الفني المشترك *"السراب والمعجزات"* *"Mirages & Miracles"*، مبرزين بذلك حضور الإيقاع، بنسق مختلف وبقراءة جديدة، داخل فضاء إبداعي مستجد. حيث يحظر الشكل والمادة في اندماجهما مع عالم التكنولوجيات المتطورة، وتكون الشاشة الرقمية الجهاز المكون لأساسيات عملية الكتابة الإيقاعية في العمل الإبداعي.

Réalité augmentée









التمثّل عدد 1: (Les champs libres, 2020) Mirages & Miracles[92]
Exposition - Arts visuels - Rennes
Du 24 Avril au 30 Août 2020
Adrien M & Claire B

يعد العمل الإبداعي المعاصر *"السراب والمعجزات"* *"Mirages & Miracles"* الذي أنشئ سنة 2017، أنموذجا لعرض فني من التنصبات الركحية والجداريات التشكيلية من الفنون الرقمية، التي تجمع بين الفنون البصرية والفنون الرقمية وآليات الواقع الافتراضي والواقع المعزز. كما يمكننا الإشارة هنا، بأن لكل من الفنانين المكونين لهذا العمل تخصصه وتكوينه الذي يميزه. فـ "كلير باردين"(Adrien M & Claire B, 2020)[93] "Claire Bardainne" هي فنانة بصرية معاصرة ومصممة غرافيك وسينوغرافيا. أما "أدريان موندو" (Adrien M & Claire B, 2020)[94] "Adrien Mondot" فهو فنان متعدد التخصصات، ساحر، موسيقي ومختص في علم الكمبيوتر والحاسوبيات. وكل منهما مهتم بالبعد التفاعلي للتكنولوجيا. فنجدهم، من خلال هذا العمل الذي نحن بصدد دراسته، قد مزجوا بين تخصصات عدة لإنشاء كتابة تشكيلية بصرية عميقة، تعكس شاعرية الحس

صفحة [296]

[92] Les champs libres. (2020). *mirages&miracles_dossier-de-presse.pdf.* Récupéré sur dossier de presse: https://www.leschampslibres.fr/fileadmin/Champs_Libres/Documents/Document_en_PDF/Dossier_de_presse/20192020/mirages%26miracles_dossier-de-presse.pdf

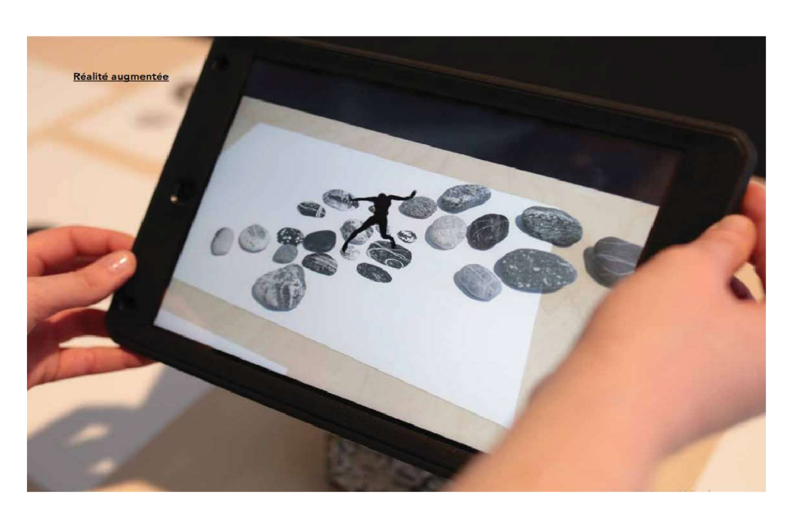
[93] Adrien M & Claire B. (2020). *Claire Bardainne.* Récupéré sur AMCB-BIO-ClaireBardainne.pdf: https://www.am-cb.net/docs/AMCB-BIO-ClaireBardainne.pdf

[94] Adrien M & Claire B. (2020). *Adrien Mondot.* Récupéré sur AMCB-BIO-AdrienMondot.pdf: https://www.am-cb.net/docs/AMCB-BIO-AdrienMondot.pdf

الفني في العملية الإبداعية، وتخلق مشهد تصويري من التركيبات التفاعلية. وبذلك إنتاج أثر إبداعي معاصر متعدد الرؤى والقراءات، المكونة لأبعاده الجمالية، الإيقاعية، التشكيلية والغنائية. وبالتالي، تعزيز لمبدأ الرمزية الفكرية والإستيتيقية للفنون المرئية الرقمية. إذ تتيح هذه التجارب والتركيبات المعززة، رؤية وإحساس مجموعة كاملة من التجارب الغامرة في مجال الفنون التشكيلية والغرافكية والرقمية. ليكون بذلك، الأثر الفني، نتاج للعلاقة الجدلية بين ذاتية الفنان والعناصر المكونة لتشكيلات الأثر الفني. إذ لم تعد التقنيات التقليدية كافية للاستجابة لرغبة الفنان المعاصر وتطلعاته.

يتشكل العمل الإستعراضي، الرقمي "السراب والمعجزات" "Mirages & Miracles" من سلسلة من التركيبات والتنصيبات في فضاء بصري مختلف، يمزج بين الرسم وتكنولوجيات الواقع المعزز والافتراضي وأيضا عنصر الحجر من الطبيعة، لخلق نمط من الكتابة المتفردة والعميقة في جوهرها، بإيقاع شاعري، يعكس قوة الحوسبة والخيال السحري، من خلال دقة التصاميم الخطية والسيناريوهات المتناسقة، التي أكسبت رونق ومرونة لصلابة الحجر. الأحجار هذا العنصر الفزيائي، الحقيقي والمادي، أسطح ذات ملمس حسي مثير، استخرجها الفنان من غور الطبيعة، ليكسبها بعد روحي، ويستلهم منها كائناته الإفتراضية وأشكاله السحرية. وذلك من خلال الإيقاعات الرقمية وبرمجيات الواقع المعزز والافتراضي، من برماجيات وتطبيقات وتقنيات حديثة وأجهزة حاسوبية متطورة. كما تعمل الأجهزة اللوحية الذكية، في إرتباطها بالإنترنت وتطبييقات الواقع المعزز، كنوافذ مطلة على الواقع غير الملموس المتخفي بين أسرار الطبيعة وملكوتها، لتخلق بذلك إيقاع، يتواتر بين حالتي الصوت والصمت، يمكننا من الاستماع إلى صمت الحجارة.[95] (Montpetit، 2020)

[95] *« Les pierres sont simples, lourdes et immobiles. Les pierres sont tout ce qu'il y a de plus réel et matériel. Mais à écouter leur silence, on les entend. À bien les regarder, elles deviennent transparentes, et leur inertie palpite. Elles parlent des forces qui les ont consumées, des distances qu'elles ont parcourues, des génies qui les habitent ou des cheveux qui leur poussent sur le caillou »,* lit-on dans un texte d'introduction à l'exposition. Montpetit, C. (2020, février 18). *De l'art d'animer les pierres*. Récupéré sur Ledevoir: https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/573172/exposition-de-l-art-d-animer-les-pierres



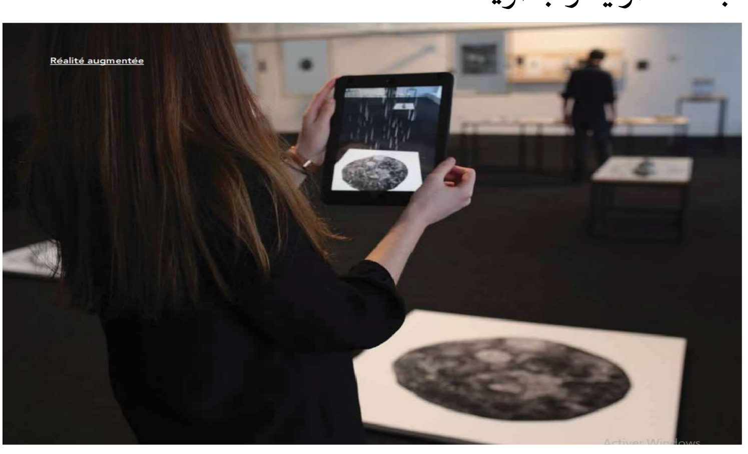
التمثّل عدد 2: (Les champs libres, 2020)Mirages & Miracles[96]
Exposition - Arts visuels - Rennes
Du 24 Avril au 30 Août 2020
Adrien M & Claire B

حيث يتسنى للمتلقي، المساير لتشكيلات العملية الإبداعية، ملامسة الإيقاع البصري، المتولد داخل مسارح التركيبات الرقمية، من خلال جملة الأشكال والخطوط، المتكررة والمتواترة، النابعة من داخل التنصيبات الركحية المتداخلة والمتشابكة بين ماتبرزه المادة التشكيلية وما يعكسه عليها العالم الافتراضي المعزز. إذ تكوّن الرسومات المعززة والخطوط ومجموعة التركيبات والتنصيبات هذه، تطابقا دقيقا بين المادي والافتراضي. ما يولد إيقاع بصري حركي، غير ملموس، يمزج بين الواقع والخيال، ويخلق لوحات رقمية افتراضية منبثقة وناتئة من الأسطح المادية للحجارة، في فضاء افتراضي، يشكل تناغمات الأداء الإستعراضي للعمل الفني باستخدام تقنيات الواقع المعزز والأوهام البصرية ذات البعد الثالث. والتي تمزج بين بساطة الأشكال البصرية وأحادية الأبيض والأسود، ما يضفي بعدا وعمقا يبعث بالغموض في بواطن تشكلها. أمام هذا الضرب من التجارب الفنية الرقمية المستجدة، يتغير مفهومنا للفن، ما يطرح عديد التساؤلات حول طبيعة علاقتنا به وإعادة النظر في مقوماته ومقاربته. فلا يعيد الفنان تقليد ما تمليه عليه الطبيعة، بل يبحث في بواطنها ليكشف عما تخفيه عوالمها اللامرئية وإيقاعاتها الداخلية اللاملموسة، محاولا تصويرها وتشكيلها بنسق مرئي، يعكس الخيال السحري والغموض الروحي فيها، وهنا يتأكد قول بول كلي *"الفن لا يعيد إنتاج ما هو مرئيا بل يجعل من اللامرئي مرئيا"*.[97] (KLEE, 1977, p. 34) وهذا ما يحاول الفنان المعاصر اليوم الوصول إليه وإثباته من خلال آليات الواقع المعزز في علاقته بتكوينات العملية الإبداعية للأثر الفني.

[96] مرجع سابق، Les champs libres

[97] *« L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »*
KLEE, P. (1977). *théorie de l'art moderne.* Poitiers: Denoël Gonthier, p. 34

ينتج لنا الإيقاع البصري الافتراضي، داخل العمل، نوعا من الحوار يجمع بين الواقعي واللاواقعي، بين الملموس والرقمي، بين المادي والافتراضي، بين المحسوس والخيال العلمي، بين شاعرية مادة الحجارة في بساطتها والسحر الرقمي. وبالتالي، *خلق* عالم جديد نسج بأسلوب إيقاعي مبتكر، يجمع بين الحرفية الرقمية والتكنولوجيا والفنون البصرية والظواهر الطبيعية والشاعرية الغنائية. إذ أن ما يضيف وقعا لهذه الحركات الإيقاعية، هي التباينات المتضمنة في اتجاه الخطوط، التي أصبحت الميزة الأساسية لهذا العمل الفني ومصدر لتشكيل حركاته. أشكال تحوم في كون افتراضي، تتراقص على إيقاع متناغم، يرسم حركتها فوق أسطح مادية من العالم الملموس. ليكسر بذلك صمتها ويأخذها من عالمها هذا ويسبح بها في أعماق عالم اخر مغاير تماما لعالمها الحقيقي الذي قد كانت تحلم بزيارته وقتا ما، "لتفرض بذلك المادة شكلها على الشكل"[98] **(FOCILLON, 1947, p. 52)** وتتطبع به، في مراوحة بين ثنائية الظاهرية المادية والخفي الروحي وازدواجية الموجود واللاموجود، في علاقة بين الأصوات والأشكال والذبذبات الصوتية والبصرية.



التمثّل عدد 3: Mirages & Miracles[99] (Les champs libres, 2020)
Exposition - Arts visuels - Rennes
Du 24 Avril au 30 Août 2020
Adrien M & Claire B



فإحداث تأثيرات صوتية وبصرية متحركة، يخلق إيقاعا متناسقا ظاهريا وباطنيا، مولدا لتأثيرات بصرية ديناميكية، جامعة بين اللحن الموسيقي والعناصر الراقصة، التي تحدثها العين في علاقتها بالشاشة الرقمية، كما لو كان الصوت هو الناتج لحركة الخطوط والأشكال المنبثقة من التكتلات والتشكّلات الحجرية الملموسة والرسومات الخطية التشكيلية والرقمية. إنها الطريقة المثلى ،إن صح التعبير، لرؤية الأشياء التي لا يمكن رؤيتها بطريقة أخرى.

[98] FOCILLON, H. (1947). *La vie des forms.* Paris: PUF, p.52

[99] مرجع سابق، Les champs libres

هذا ما يشكل قراءة ورؤية متجددة، للواقع والفضاء من حولنا، بشكل وفهم مختلف ومغاير لما ألفناه سابقا. فالتجربة الفنية الغامرة للواقع المعزز تزيل الحدود بين الواقع والاواقع، الحقيقي والزائف، لتخلق كون مختلط، ينصهر فيه التشكيلي المادي الملموس مع الافتراضي الواهم وعوالمه الغامضة. ما يدفع الزائر المتلقي إلى التفاعل والتعايش مع العمل، إلى حد الشعور بالقدرة على بعث الروح في عالم الحجارة، الذي يُكسبه الرسم الرقمي إحساسا بالحركة والحياة، انطلاقا من أنسجة وإيقاعات متناغمة وأنماط متكررة أو متفردة، مرتبة أو عشوائية. داخل فضاء مزدوج، يجمع بين الفزيائية المادية والإفتراضية الرقية، تتكون أشكال وأجسام لكائنات إفتراضية خيالية، تنبعث من باطن العمل التشكيلي لتنطلق سابحات في محيطه الخارجي، مرفقة بجملة من الإيقاعات الصوتية والبصرية الساحرة، التي تعطي إحساسا بالحياة والحركية للمادة والجماد.

إذا كيف كان للفعل الإيقاعي في التجارب المعاصرة للفنون الرقية دور في خلق فضاء تفاعلي تشاركي يجعل من المتلقي عنصرا فاعلا في العملية الإبداعية للأثر الفني؟

3-الحركة الإيقاعية: فعل تفاعلي تشاركي:


صفحة [300]

يتطرق الناقد فاروق يوسف في كتابه "قوة الفن" إلى مسألة نهاية الفن وحلول عالما بديلا عنه، لم يسبق له نظير، حيث يقول مؤكدا : *"لقد طرأ تحول عظيم في مفهوم الرسم ذاته فغياب الصورة إنما هو مؤشر على غياب عالم بأكمله ومن ثم ظهور عالم بديل. هذا يعني أن الرسم الذي عرفه العالم الغربي لقرون سابقة قد انتهى ليحل بديلا عنه رسم لم يعرفه من قبل. رسم تنبأ به ذات مرة ليوناردو دافنتسي حين اقترح أن يكون الجدار القديم مصدرا يستلهم منه الفنان كائناته الخيالية."*[100] (يوسف، 2016، صفحة 25) كما تطرق الفنان التشكيلي والباحث التونسي سامي بن عامر في عمله *"معجم مصطلحات الفنون البصرية"* إلى مفهوم الفن الرقمي، مبينا أنه قد خلق قطيعة مع الفنون التقليدية المعهودة. وبالتالي، قطيعة مع الماضي، وكأننا أمام خلق جديد لعالم مغاير تماما لما سيرناه طيلة قرون مضت. إذ تعود هذه القطيعة، على حد تعبيره، إلى تخلي الفن الرقمي عن المادة وهنا يقول : *"لقد خلق الفن الرقمي قطيعة مع الماضي بتخليه عن المادة، ما شكل في مجال الفنون التشكيلية نوعية جديدة في مفهوم النشاط الإبداعي والعمل الفني نفسه، ساهمت في اتساع حلقة الفنون البصرية واتصفت*

[100] فاروق يوسف، قوة الفن،دار العرب للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص25.

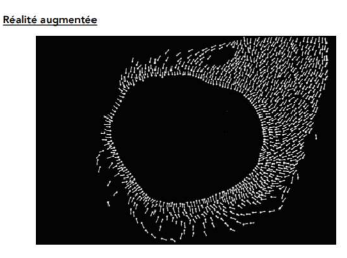
بفضائها البصري الافتراضي اللامادي، خلافا للعمل الفني التقليدي التشكيلي الذي يركز أساس على الملموس. فالفنون التشكيلية مرتبطة أساسا بالمادة ومنها تستمد معناها الأصلي."[101] (بن عامر، 2021، صفحة 413)

خلافا على ذلك، نلاحظ في التجربة المعاصرة للواقع المعزز *"السراب والمعجزات"* *" Mirages & Miracles"* أن الفنانين قد أوثقوا بين المادة التشكيلية، المكونة للّوحة المعلقة على الجدار، وبين الجهاز اللّوحي الرقمي، الموجود بين يدي المتلقي، وبالتالي خلق نوع من الترابط المتلازم بين الشاشة الرقمية والعمل الفني المادي. فلا يمكن أن نعايش الأثر الفني في غياب أحد المكونين، وبذلك جمع الفنانين بين الفنون التشكيلية البصرية والفنون الرقمية والعالم الافتراضي. فلا يقطع الفن الرقمي مع الفن التشكيلي، بل يستلهم منه ليكمله ويظهر بواطنه في إيقاع تناغمي تفاعلي مبتكر.

كيف جاء هذا المزج التشكيلي، البصري بين الفنون التشكيلية والرقمية في تجربة الواقع المعزز للعمل الفني *"السراب والمعجزات" "Mirages & Miracles"، المشكّل لحركاته الإيقاعية، التفاعلية وعلاقته التشاركية مع المتلقي؟*



Réalité augmentée









التمثّل عدد4 :[102] *(Les champs libres, 2020) Mirages & Miracles*
Exposition - Arts visuels - Rennes
Du 24 Avril au 30 Août 2020
Adrien M & Claire B

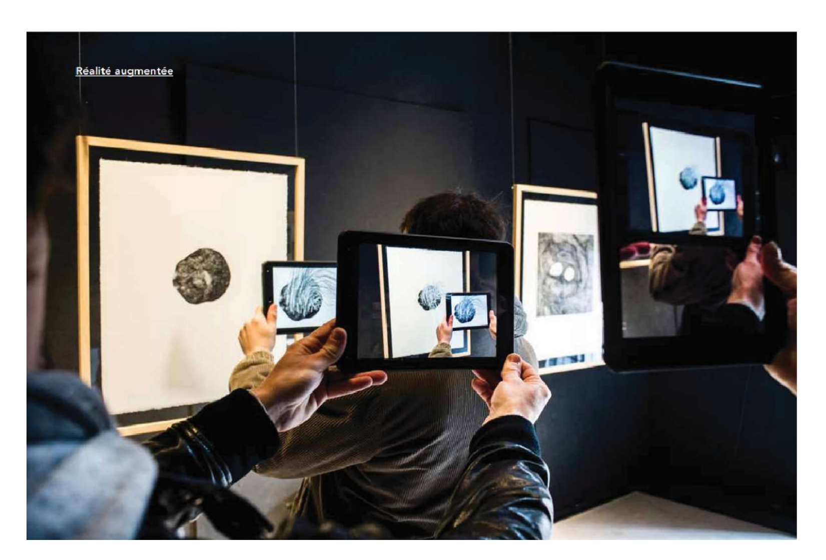
---

[101] سامي بن عامر، مرجع سابق، ص.413.
[102] مرجع سابق، Les champs libres

تسمح آليات الواقع المعزز وبرمجياته بإنشاء إيقاع تفاعلي بين الافتراضي الزائل والمادة التشكيلية المكونة للمسارح البصرية في العمل الفني في علاقته بالفضاء والمتلقي. إيقاع يشد تفكيرنا وخيالنا، وكذلك جميع حواسنا الأخرى كاللمس والسمع "فلا يكفي أن نقدم للمشاهد ما نرسمه، بل يجب أن نلمسه أيضا."[103] (BRAQUE, 1990, p. 601) أي أن يخلق الفنان هذا النسق العلائقي بين العمل والمتلقي ويشد حواسه بصفة متزامنة بين المادي واللامادي، المسموع والمرئي، الافتراضي والواقعي، بأسلوب معاصر، يساير راهننا اليوم ويمس الزائر فكرا وجسدا وحواس ويخلق نوع من الفضول لديه. إذ يأخذ المشاهد دور المتلقي الفاعل والمشارك في العملية الإبداعية للتجربة الفنية ليفتح باب اللامتوقع في مرحلة خوض التجربة الإبداعية. فتتكون بذلك أساسيات الفن الرقمي ومقوماته، فن تفاعلي ديناميكي تشاركي، يدمج المشاهد في الأثر الفني والفضاء من حوله. وذلك على خلاف ما عهدناه في الفنون الكلاسيكية وعلاقتها الجافة مع المتلقي والتي تنحصر على فعل المشاهدة والتأويلات الذهنية المسبقة للعمل الفني، الذي يرتكز في العلاقة على مدى إدراكنا المادي له.



التجربة الفنية المعاصرة للواقع المعزز، تهب الحياة لمجموعة من السيناريوهات وتعطيها حركة غير متوقعة، تحمل خبايا ومعاني "السراب والمعجزات" بإيقاع تناغمي، يتلاعب بالحدود بين الحقيقي والزائف وبين المتحرك والثابت.



التمثّل عدد 5: Mirages & Miracles[104] (Les champs libres, 2020)
Exposition - Arts visuels - Rennes

---

[103] BRAQUE, G. (1990). *L'aventure de l'art au XXe siècle.* Paris: Hachette,p.601

[104] مرجع سابق، Les champs libres

Du 24 Avril au 30 Août 2020
Adrien M & Claire B

يمكننا هذا العمل، من خوض التجربة الفنية الجماعية والتفاعل مع المحيط المتحرك وغير المتحرك من حولنا، وعيش متعة زمنية جماعية إيقاعية شاعرية متفردة. مشهد يثير الحيرة والفضول لمعرفة جزئيات وتفاصيل بواطنه الغامضة واللامتوقعة. العيون مفتوحة، محدقة بإمعان، والأيدي إلى الأمام محملات بالأجهزة اللّوحية الذكية، حيث الحس البصري يأخذنا، بشكل غير محسوس، تجاه الإدراك السمعي. إذ تتيح للمشاهد الاتصال بالعمل واكتشاف ما يخفيه العالم الاخر، اللامرئي في مادة الحجارة، من خلال الشاشة الرقمية. حيث، يتجسد لنا عالم خيالي، يلتقي فيه الجسد والحواس والخيال بإيقاع روحي ورقمي، لقاء يطرح عديد التأويلات والتساؤلات. فهل هناك من ينظر إلينا ويراقبنا، يرقص ويتحدث، يظهر ويختفي، يتحرك ويتجمد، في عالم قد يكون هو العالم الحقيقي ! أهو من ينظر إلينا أم نحن من ننظر إليه؟ ضمن كل هذا المخاض يمكن أن يظل المتلقي، إلى حد ما، رهين هواجس التجربة الرقمية الافتراضية، حيث تحكمه سلطة التقنيات والبرمجيات المتطورة وتحبسه عوالم الإنترنت.



الخاتمة

نشأ الفن الرقمي في أواخر القرن العشرين، ليرتبط بالعالم الافتراضي وبالشاشة الرقمية، خالقا بذلك علاقة حسية، عضوية، تفاعلية بينه وبين المشاهد الذي بات جزء لا يتجزأ من العمل الفني. فبجملة التطورات التقنية العلمية والتكنولوجية، تطورت قدرة إدراكنا للأشياء والبحث في خبايا عوالم جديدة مستحدثة افتراضية معززة، يختلط فيها الواقعي بالافتراضي بإيقاع متفرد مغاير لما عهدناه طيلة فترة من الزمن قد ولت ومضت.

إذ يجعلنا العمل الفني المعاصر*"السراب والمعجزات"* *"Mirages & Miracles"* للفنانين الفرنسيين "كلير باردين" و"أدريان موندو" أمام مقاربة جمالية وفكرية غير معهودة في الفنون المرئية، انطلقت من العادي، المادي، الملموس، وهو عنصر الحجارة من الطبيعة، لتكتسح عالم الرقمنة والتكنولوجيا المتطورة وبرمجيات الواقع المعزز والافتراضي. لتكشف بذلك عن بواطن أسرار عالم الطبيعة وعمقها، بنسق إيقاعي سحري وبخيال علمي

يلامس الطابع الروحي لعنصر الطبيعة الغامضة، من خلال التركيبات والتنصيبات الركحية والرسومات الخطية والعناصر التشكيلية والإيقاعات الموسيقية والأحجام والأشكال الخيالية والقيم الضوئية وأحادية الأبيض والأسود الغامر وما يحمله من عمق، في نسق متتال من التكرار، عشوائيا كان أو منتظم، والأنماط الإيقاعية والحركية المتناسقة، التي تصور رحلة عبور بين الحجارة في الزمان والمكان المتراوح بين الواقعي واللاوقعي وبين الحقيقي والزائف.

كل ذلك، يأخذنا لعيش التجربة الفنية المعاصرة بطريقة مختلفة وبقراءة إيقاعية مبتكرة، بين مادية الملموس وشاعرية المحسوس، بين المرئي واللامرئي، الموجود والخفي، الظاهر والباطن، التشكيلي والرقمي. وبالتالي، خوض تجربة جماعية، تشاركية، داخل فضاء من الإثارة الرقمية وبرمجيات الواقع المعزز في تداخلها بالعالم الحقيقي واختراق صلابة حدود عالم الحجارة، والبحث في أسرارها بإيقاع يعكس طبيعتها وحركاتها. إيقاعا متناسقا ظاهريا وباطنيا، تحدثه العين البشرية في علاقتها بالشاشة الرقمية، العين الثالثة التي تصور لنا العالم الافتراضي بأسلوبها الذكي وبكتابة شاعرية تناغمية ساحرة، تعطي إحساسا بالحياة والحركة للمادة والجماد، كما لو كان الإيقاع الصوتي والبصري نابعا فعلا من التكتلات الحجرية والعناصر المادية، ما يضفي بعدا روحيا على العمل يستفز تفكيرنا وخيالنا وحواسنا ومن شأنه أن يحتل مشاعرنا.



قائمة المراجع

Adrien M & Claire B. (2020). *Adrien Mondot.* Récupéré sur AMCB-BIO-AdrienMondot.pdf: https://www.am-cb.net/docs/AMCB-BIO-AdrienMondot.pdf

Adrien M & Claire B. (2020). *Claire Bardainne.* Récupéré sur AMCB-BIO-ClaireBardainne.pdf: https://www.am-cb.net/docs/AMCB-BIO-ClaireBardainne.pdf

BRAQUE, G. (1990). *L'aventure de l'art au XXe siècle.* Paris: Hachette.

CHATEAU, D., & DARRAS, B. (1999). *Art et multimédia, L'oeuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs.* Paris: Publication de la sorbonne.

DUCHAMP, M. (1998). *Ingénieur du temps perdu.* Paris: Edition Belfond.

FOCILLON, H. (1947). *La vie des forms.* Paris: PUF.

KLEE, P. (1977). *théorie de l'art moderne.* Poitiers: Denoël Gonthier.

LACHAAUD, J.-M., & LUSSAC, O. (2007). *Art et nouvelle thechnologies, Ouverture philosophique.* Paris: L'Harmattan.

Les champs libres. (2020). *mirages&miracles_dossier-de-presse.pdf.* Récupéré sur dossier de presse: https://www.leschampslibres.fr/fileadmin/Champs_Libres/Documents/Document_en_PDF/Dossier_de_presse/20192020/mirages%26miracles_dossier-de-presse.pdf



MARTINE, C. (2005). *L'écriture, L'espace.* Paris: L'Harmattan.

Montpetit, C. (2020, février 18). *De l'art d'animer les pierres*. Récupéré sur Ledevoir: https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/573172/exposition-de-l-art-d-animer-les-pierres

TRIBE, M., & REENA, J. (2009). *Art de nouveaux médias.* Taschen.

vimeo. (2019). *Adrien M & Clair B - Mirages & miracles - trailer*. Récupéré sur vimeo: https://vimeo.com/248983439

إسحاق, م. (2015). *فن الإيقاع :التاريخ، الأوزان الشرقية، الآلات الإيقاعية.* القاهرة :بورصة الكتب للنشر والتوزيع.

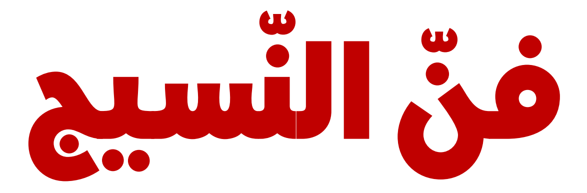
العمراني, ع. ا. (2019, 9 16). *الإيقاع.* Récupéré sur e3arabi: https://e3arabi.com/?p=6525

بن عامر, س. (2021). *معجم مصطلحات النون االبصرية.* تونس: دار المقدمة.

يوسف, ف. (2016). *قوة الفن.* عمان: دار العرب للنشر والتوزيع.

المحور السادس

الإيقاع في مفاهيم



فنّ النّسيج



Sixth Topic

Rhythm in the concepts of the Art of Weaving

الإيقاع في النسيج: من فن الأداء إلى الفن الرقمي "تجربة ذاتية"

RHYTHM IN WEAVING: FROM PERFORMANCE ART TO DIGITAL ART SELF-EXPERIENCE

Dr. Wafa BOUKHCGINA WAJEH د.ة وفاء بوخشينة واجه

المعهد العالي للفنون والحرف بقابس- جامعة قابس- الجمهورية التونسية

Higher Institute of Arts and Crafts of Gabes-University of Gabes-Tunisia

wafeboukhchina@gmail.com

الاستلام: 2022/05/30 التّحكيم: 2022/05/23-21 النّشر: 2022/08/20

الملخّص:

في هذا المقال سنحاول دراسة تجارب ذاتية مبنية على البحث والتجريب والملاحظة فمن فن إيقاع النسيج الآدائي نتحول إلى فن إيقاع النسيج الرقمي .حيث تطرح إشكاليات جديدة ومعاصرة في مسألة الإيقاع بدخوله عالم التشكيل الرقمي كمصطلح مفاهيمي. انطلقت في هذا المقال من تجربة أولى ترتكز بالأساس على مادة الخيط الصوفي واستعمالاتها في لحظة حية حسب طريقة الآداء في نسج الفضاء بشكل خاص تطلعا واستكشافا لإيقاع لانهائي يرتقي إلى فضاء إبداعي جديد. قادتني التجربة الأولى إلى أخرى ثانية أكثر توسعا نظرا لتغير فضاء الممارسة التشكيلية والإقتراب أكثر فأكثر من العالم الإفتراضي جمعت الجانب الفني بالعلم والتكنولوجيا. وأراهن في هذا المقال على إمكانية الاعتقاد بأن البرمجيات الحديثة لها الدور الكبير في إنتاج عمل فني له مضمون جمالي.



الكلمات المفتاحيّة:

الخيط / الخط/ اللون/ الإيقاع/ التفاعل/ النسيج الرقمي/ النسيج الافتراضي.

ABSTRACT

Traditional weaving has kept its colors, materials, techniques, and symbolism for many years... Despite its individuality and uniqueness from other artistic fields, the desire to recreate the traditional fabric or transcend its symbols, patterns, and colors in quest of a new universe of current plastic conceptions compelled us to seek entry to an artistic research project that combines scientific and research components with modern applied practice in the textile studio to establish a structural and aesthetic understanding of works woven using woven woolen thread and calligraphy in digital fabric.

It's a journey, a journey through the emergence of new and current aesthetic difficulties that weave between the block network and the computer network, a journey via the rhythm and dialogue between thread, line, and color.

The transition of the thread material into the line, as the colors shift from their customary tactile reality to that imaginary color linear rhythm within computer programs, is the quest for the textile thread within computer programs.

KEY WORDS

Thread/ line/the rhythm/interaction/digital weaving/default texture /the color.

المقدّمة:

حافظ فن النسيج التقليدي لسنوات عدة على ألوانه وخاماته وتقنياته ورموزه...ورغم تميزه وتفرده عن غيره من الإختصاصات الفنية الأخرى إلا أن الدافع للبحث وخوض مغامرة جديدة لتجديد النسيج التقليدي أو تجاوز رموزه وأشكاله وألوانه للبحث عن عالم جديد من المفاهيم التشكيلية المعاصرة جعلنا نسعى إلى خوض تجربة بحث فنية تتطلب الجمع بين الجانب العلمي والبحثي والممارسة التطبيقية المعاصرة داخل مرسم النسيج، وتؤسس لقراءة إنشائية وجمالية للأعمال التي حاكها خيط بكرة الصوف النسجي والخط في النسيج الرقمي.

إنها رحلة، وهي إيقاع وحوار بين الخيط والخط واللون، رحلة مخاض لولادة إشكاليات جمالية جديدة ومعاصرة تنسج بين شبكة السدة وشبكة الحاسوب.

إن البحث عن الخيط النسجي داخل برامج الحاسوب هو تحول مادة الخيط إلى الخط، لنشهد تحول الخيوط النسجية المادية إلى خطوط وهمية لامادية كما تتحول الألوان من واقعها اللمسي المعتاد إلى ذلك الإيقاع الخطي اللوني الوهمي داخل برامج الحاسوب.

لقد تطورت صناعة الخيوط مع التطور التكنولوجي في نهاية القرن العشرين في مجال النسيج باعتماد آلات مبرمجة ومرتبطة بآلة الحاسوب. وقد ساعدت على إنجاز مراحل صنع الخيط وصبغه،

من النفعي إلى الفني، ومن اليدوي إلى الآلي برمجيات ارتبطت بآلة الحاسوب، وقد اقتحمت هذه البرمجيات مجال النسيج بقوة لتتجاوز مشقة العمل اليدوي.

وهذا تطور تكنولوجي تلاه تطور في البرمجيات وسنتحدث في ما بعد عن الفن الرقمي وتحديدا عن إبداعات رقمية تحمل أسلوبا جديدا، فهو عبارة عن استعمال الفنان للحاسوب والأجهزة الرقمية وألواح الرسم والكاميرا الرقمية والماسحات الضوئية وغيرها قصد انجاز لوحة فنية باستخدام برامج مختلفة كالفوتوشوب وغيرها...

فتحولنا من خيط بكرة الصوف النسجي إلى الخط النسجي الرقمي، وتغيرت أدوات النسج فأصبحت فأرة الحاسوب واللوحة الرقمية. وصار المنسج شاشة حاسوب، والخيط خطا، من المادي لاماديا، والواقع وهما. وأضحى عالم النسيج اليدوي عالم نسيج افتراضي.

إن اختيار خيط بكرة الصوف النسجي والخط النسجي الرقمي موضوعَ دراسةٍ وبحثٍ قصد الإثراء والبحث عن رؤية جمالية معاصرة جديدة لفن النسيج من شأنه أن يفتح أفقا تجريبية واسعة تدعم التجربة الإنشائية النسجية وتثريها.

فكيف يتفاعل المادي والافتراضي في إنتاج بنى نسجية إيقاعية تستثمر الفضاء بمختلف أبعاده؟

وهل يمكن أن يحمل العمل النسجي الرقمي نفس القيم والدلالات الجمالية (الشكلية واللونية) التي تحملها المنسوجة؟

وإلى أي مدى يمكن أن يساهم إيقاع الخط النسجي الرقمي في التأسيس لمنسوجة معاصرة؟

نعتمد في هذا البحث على فرضية اختيار الإيقاع النسجي الآدائي موضوعا راهنا ومعاصرا ومثيرا لتجربة ذاتية أولى كما نفترض أيضا أن الايقاع والإيقاع النسجي الرقمي الذي تطلب بدوره البحث في الخصوصيات التقنية والفنية لتجربة ثانية ذاتية، مع الانفتاح في الآن نفسه على الحقل الإنشائي والجمالي.



١-الإيقاع والإيقاع النسجي الرقمي:

الإيقاع مصدر يحيلنا مباشرة إلى الايقاع الموسيقي الصادر عن النقرات التي تصدرها الأغاني والألحان. فكلمة إيقاع مشتقة من اللفظ اليوناني "Rhuthmos" وفي اللغة العربية اشتق المصدر من فعل "وقع" أي سقط فأحدث حركة فنقرة فصوتا. كما عرفه ابن منظور لغة في معجمه لسان العرب: "وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا، سقط: ووقع الشيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره، ووقعت من كذا وعن كذا وقعا، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط . هذا قول أهل اللغة: وأوقع به الدهر: سطا، وهو منه، والوقعة: الداهية والواقعة: النازلة من صروف الدهر". (منظور) (Book-Author-Name, Yead of publication)

ومفهوم الإيقاع اصطلاحا: "هو إحدى الخصائص الخطابية للشعر، إذ لا نخال ولا ينبغي لنا أن يكون أي كلام بارد فج شعرا". (مسعود، 2001)

اعتمد مفهوم الإيقاع منذ القديم في مجال الموسيقى وغزا مجال الفنون البصرية ومن الصعب حصره مفهوما في مجال واحد لانفتاحه على عدة مجالات، سنحاول من خلال هذه الدراسة التحليلية والإنشائية بالستناد إلى

بعض المراجع النظرية وبعض التجارب التطبيقية الذاتية الوصول إلى تحديد مقاربة لمفهوم الإيقاع في النسيج بصفة عامة وصولا إلى الإيقاع في الفن الرقمي خاصة.

سكن الإيقاع اللوحات الفنية منذ القديم واختلف من إيقاع منتظم إلى آخر فوضوي، وقد وقع تثمين مفهومي الحركة والإيقاع مع الفن الحديث والمعاصر.

فقد اعتمدت مدارس فنية عدة تقنيات وأساليب تعبيرية جديدة قائمة على الخطوط والأشكال والألوان ، تجاوزت تلك المحاكاة للعالم والواقع الخارجي وقدمت أهمية التعبير عن الباطن على التعبير عن الروحي والحسي الذي ولّد بدوره غنائية إيقاع وحركة.

نذكر مثلا أعمال الفنان جاكسون بولوك "المؤسس الفعلي للهابنينغ"، (عامر، 2021) ففي طريقته التعبيرية والعفوية القائمة على العاطفة واللاوعي والارتجال التلقائي ومعالجة للون بكل إيقاع فوضوي وتشابك بين الخطوط والألوان لنرى في النهاية لوحات متداخلة ألوانها ومتشابكة خطوطها.



من شبكة الخطوط إلى شبكة الحاسوب العنكبوتية التي جاءت لتكشف أساليب جديدة مخالفة لتلك الطريقة التقليدية باستعمال المواد والتقنيات، فمثلا في مجال النسيج تشابكت الخيوط المقيدة داخل إطار المنسج التقليدي إلا أنها تحررت داخل شاشة الحاسوب فنسجت خطوطا رقمية محملة بتصميم تشكيلي مبرمج فعبر وساطة التكنولوجيا يصل العمل النسجي الرقمي إلى أنحاء العالم وربما هذا ما يجعل منه فنا كونيا Art universel.

فن رقمي غزا حقل الفن التشكيلي النسجي، مصطلح جاء في بداية السبعينات فغير الفنان الرقمي محمله وأدواته وتقنياته، فاستبدل الفرشاة بفأرة الحاسوب أو بالقلم الضوئي واتخذ شاشة الحاسوب محملا له.

هناك برامج رقمية عدة أثرت المجال الرقمي النسجي نذكر من بينها برنامج الفتوشوب Photoshop وأدوب اليستراتور Adobe Illustrateur والمابينق Mapping وغيرها من البرمجيات الرقمية الحديثة، "أعطت التكنولوجيا بعدا جديدا وجمالية خاصة للفن في حقبة ما بعد الحداثة خاصة". (الزراعي، 2012)

2-المنسج من الثابت إلى المتحرك:

إن فن الآداء هو فن ظهر في بداية القرن العشرين، فن جاء انعكاسا لأحداث واقعنا اليومي وما يعيشه العالم من ضغوطات يومية وحروب وغيرها من الأحداث...فن يقدم فرديا أو جماعيا داخل فضاء مغلق أو مفتوح ويتم العرض أمام الجمهور.

من فن الآداء إلى الفن الرقمي، تطورات تكنولوجية رقمية جاءت بحلول تشكيلية جديدة وقطعت مع المناهج التقليدية فمثلا في مجال النسيج تم التخلي عن إطار المنسج الثابت وأدواته وخيوطه ومرسمه وتعويضها بشاشة الحاسوب المحددة إطارها العميق والثري ببرمجياته، منسوجات رقمية ضوئية متحركة تحدث ذبذبات وتضفي على المنسوجة الرقمية طابعا ديناميكيا وحركية بصرية.

2-1-من فن إيقاع المنسج إلى فن الآداء (Anthologist، 1957) النسجي:

إن فن الآداء النسجي هو أساس التنظيم المعتمد في الوحدات داخل العمل النسجي فأسس التصميم تحولت من عالمها الثابت إلى عالم جديد متحرك وهذا ما نراه في هذه التجربة الأدائية التي اعتمدنا فيها على الخيط كمادة تشكيلية بحثا عن طرق معالجة للإيقاع في فن الآداء هنا له خاصية بكون الحركة المباشرة تتعلق بالانفعال المباشر عند عملية الإنشاء.



هي عبارة عن لعبة تشكيلية دائرية (صورة عدد1)، قسمت قطرها إلى أربعة خطوط متقاطعة ومختلفة ألوانها وتترأس الخطوط أجساد ثابتة ظلت الخيوط تهتز وتنحني في حركة تعلو وتنخفض،

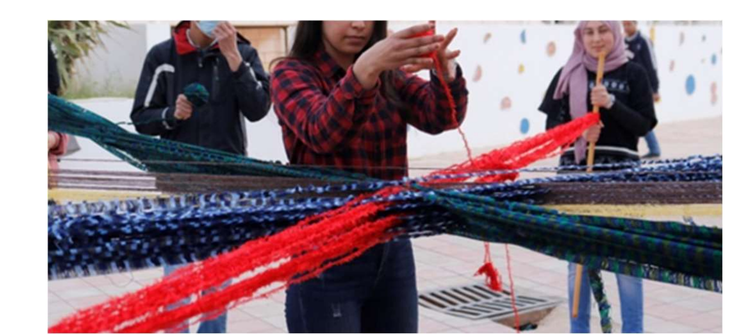


صورة عدد1 (بقابس)

تفاعل مع الفضاء الخارجي بجميع ما فيه من عوامل مناخية طبيعية وحركية جسدية تمسك بها أيادي ترتعش خوفا على الخيوط من الانفلات. ربما بهذا ندرك إيقاع المنسج في الفضاء ونلتمسه عبر فن الأداء.

فالإيقاع له أنواعه من مكونات الحياة التي يستقيها في لحظة الآداء. نوع من النبض يلتصق مع الظواهر الطبيعية. تكرار لخطوط وأشكال وألوان ولد إيقاعا بصريا وشكل نمطا داخل العمل النسجي.

فالخيط له إيقاع (صورة عدد2) يمتد عند استقامته ليعطي هذا الامتداد المتواصل اللانهائي، كما أن له خاصية لينة تتبع حركة اليد عند تشكله، فتكرارها بنسق منتظم بين الخيط والخيط تحدث فراغا يمكن اعتماده كوحدة من الوحدات التي هي متماثلة تماما أو مختلفة تماما، وهذه المسافات تعرف بالفقرات فبين الفقرة والفقرة هناك ملء وفراغ .





صورة عدد 2

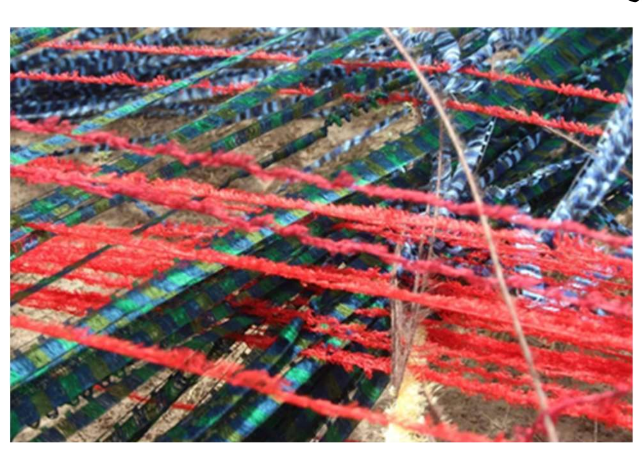
المكونات البنائية تشكل سطح الإيقاع اللوني الذي يعزز حضوره ومكانته عبر صبائغ اللون في النسيج بتراكمه يعطي الحجم والكثافة لهذه الخيوط لتكتمل وحدة التشكيل الكلي.

إن فن الآداء النسجي فيه ديناميكيه تمنحه حركة وليونة الأنسجة الخيطية متحكم فيها عبر أيادي شاركت في توجيهها حسب إرادة إبداعية ولعل مجرد التفكير فيها يمكن اعتباره تصميم ذهنيا يسبق عمليه تطبيق المشروع الآدائي و تتحول هذه الإرادة الطاقية إلى إنشائية تفرضها طبيعه التقنيه المستخدمة من خلال عمليه النسيج، تشابكات خيطية تنتقل من نقاط متقابله تقاربية، يكون هذا التقارب التفاعلي داخل هذا العمل عنصرا مهما يوجد فراغا بينهما ربما يعد وقتا إيقاعيا من خلال تجسيد هذا النسق التصاعدي بين الكر والفر، وتيره تتكرر

باستمرار وبهذا تتسارع الحركة في نغمية أصوات تعلو حين يتجولون بين أرجاء هذه الخيوط المنسوجة وكأنهم في عمليه خلق إيقاعي يبتدأ بنسق هادئ وعبر تراكم الخيط مع الخيط لتتصاعد وتبنى الأشكال والخطوط والألوان في ذات الوقت فيكون اللون كافيا في بعض الأحيان في تحديد الشكل عبر التعبير. فالإيقاع مبني على الحركة مثلما ذكر أفلاطون.

من خلال هذه المنسوجات تبرز الفكرة النابعة من تلك الذاتية يمكن تبيان موضوعاتها في عالمها الخاص كطريق في محاورة الخيط الصوفي وفقا تطلعاتها. وتعتبر التجربة الأدائية بين الروابط الحية التي يلتقي فيها زمن العمل مع الأسلوب الآدائي التعبيري حيث يصور الواقع بفكر خاص تصورا لماهية وجدانية ذاتية.

لغه حوار(صورة عدد3) نستجلي ملامحها في تلك الخيوط بألوانها المتنوعة فخياكتها دقيقة وإيقاعها متجانس لتكون تارة رقيقة لينة وطورا خشنة كتلة بحجمها.



صورى عدد 3



في فضاء الآداء يخلق فضاء" يدل في الغالب على ما يتمثل وما يدرك وما يتصور وما يتخيل"، (الزراعي، الابداع الفني و الفضاءات التواصلية) فضاء إيقاعي جديد يبتعد عن فن النسيج التقليدي حيث أنه رفض قيود الشكل النسجي القديم داخل أطرها الثابتة وغير المتغيرة لتحمل نوعا من الجدة. إيقاع متصل بفضاء يكون له صفة أكثر شموليه وأكثر تحررا فإن هذا الامتداد في كل اتجاه يمينا و يسارا هو تفرد وتمرد يمتد داخل هذا المكان الواسع خارج حدود الإطار المغلق. استعمالات لإيقاعات جديدة آدائية مستخدمه لها الدور في تحقيق الجانب المخصوص في المستويات بين العنصر والشفافيه وبين الفراغات اتزانا وتحكما في الايقاع ونظامه.

إن نظرنا إلى أعمال المنسوجة من ناحية فكرية نجد أنها منسوجات تختلف كلما اشتغل عليها، فتنوع حروفها وسطوحها بين الناتئه الغائرة والكتل عند رؤية الخيط الخشن والرقيق والناعم...

فما يراودنا حين نشاهد هذا العمل عن بعد، يجعلنا أمام تحليل سيميائي باعتبار أن هذا الأخير هو خطاب بصري لا يقف عند حدود ما تصفه العين من مكونات بل له مكونات تستبين مستويات إيحائية يقصد منها الوقوف على الماضي لإنتاج المعنى عند توثيق العمل بكونه زائل.

فالصورة بحسب فهم إيقاع المنسوجة عبر المعايشه لهذه التجربة والبحث والتقصي المستمر والدؤوب هي عمل جريء خلق واقعا جديدا للمنسوجة تكسر شكلها التقليدي وتظهرفي حلي جديد عبر وساطة آلة الفوتوغرافيا إلى المتقبل.

هذه التجربة تحقق مزيدا من التطلع لدينا في البحث عن سبل جديدة عبر ادخال تجربة ثانية ذاتية مستحدثه لذا وجب التفكير في أسلوب نسج رقمي مبتكرر **"يعد التكرار من العناصر البنائية للايقاع في كل الفنون، سواء ما تحرك منها في اطار الزمان مثل الموسيقى، أو ما تحرك منها في اطار المكان مثل التصوير، أو ما تحرك من هذه الفنون في اطارين معا..."** (عوض)عبر وساطة برمجيات مدخلا تشكيليا لتحقيق مزيد من الدوافع والرهانات المعاصرة باستكشاف التداخل بين العلم والفن.

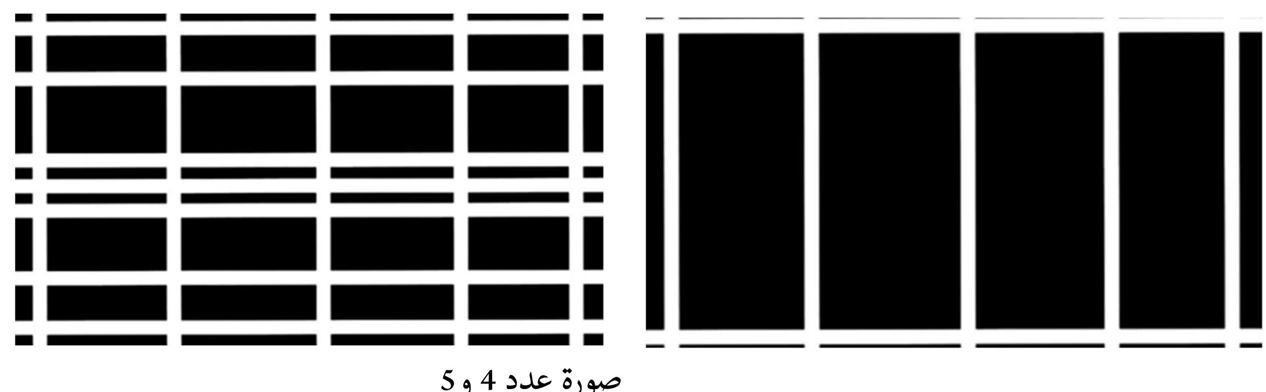

صفحة [314]

2-2-من إيقاع النسيج الآدائي إلى آخر رقمي:

الرقمي "هو مجال فني جديد نتج عن العلاقة الديالكتيكية والتفاعلية بين الفنان وآلة الحاسوب القادرة على تنفيذ عمليات تكوينية وتصميمية متنوعة ومتعددة بعد تزويدها بمعطيات رقمية. ولقد أدى ذلك الى ظهور مصطلحات جديدة في حقل الفنون المرئية مثل الاسطيتيقا المعلوماتية والفن الافتراضي والصورة التأليفية Image de synthèseوالكامرا الرقمية والرسوم الرقمية...وأيضا الى أساليب جديدة متحولة ساعدت على توسيع رقعة عمل الفنان، مثلما ساعدت على ذلك من قبل كل الأدوات والتكنولوجيات المكتشفة التي وضفها الفنان عبر التاريخ." (عامر، معجم مصطلحات الفنون البصرية، 2021)

إذا كانت صورة الحركة في مبدئها الأول تأخذ شكلا عموديا متكررا فإنها في المستوى الأفقي ذات مبدأ اختراقي. إن مبدأ الاختراق في تجربتي الذاتية أساسي لفهم العملية الإدراكية للون فاللون ندركه باختراقه باندماجه

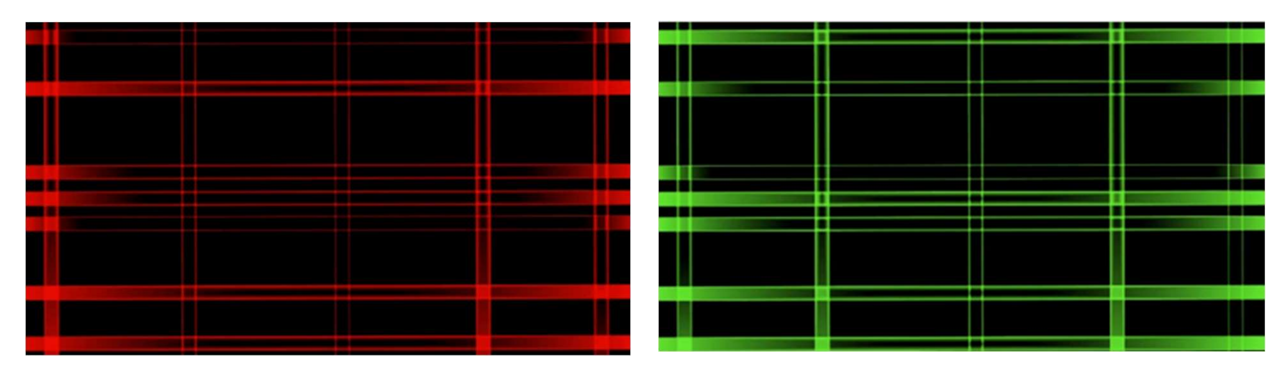
المحقق لهذا التباين في القيم الضوئية بين الأبيض والأسود (صورة عدد4 وعدد5). هي لعبة ترتكز على عمق الفضاء المكاني عبرالضوء اللوني. إلى حد الإشباع فعند تسليط الضوء على الجدران في غرفة مظلمة تُلغى حدود المكان بفعل الضوء بمعنى أن الفعل التشكيلي بالنسبة إلي هو استيعاب المكان للضوء



صورة عدد 4 و5



واختراق للفضاء حتى تشكل الألوان تكوينا ثلاثي الأبعاد. فما ان يتحدد المكان ليصبح فضاء يستوعب سطع الضوء فبفضل هذه الحركة تتكون لدى المتلقي عاطفة متحولة تشعره بالانخراط أو الإندماج في هذه العملية كأنه عنصر من عناصر التكوينة. هذا الإندماج داخل الفضاء الإفتراضي له أبواب عدة تفتح للتأويل والتخيل والتذكر. عالم خيالي مغمور بالضوء الملون فمن خلال الصورتين (صورة عدد6 وعدد7) نتبين هذا



صورة عدد 6 وعدد 7

الإختلاف الايقاعي بين الخطوط التي بدورها تعطي عمقا في المنظور فبتواترات الإيقاع التي من شأنها بعث الشعور بفقدان التوازن والإضطراب وهنا ندخل في أساليب المحدثة للصدمة للإضطراب كمفهوم يدرج داخل الفنون المعاصرة.

الخاتمة:

أدى البحث الى معرفة الإيقاع النسجي باعتباره مصطلحا في الفن. انطلاقا من تجارب ذاتية أثارت دلالات جمالية يستنتج منها دوافع عملية أدت إلى ظهور قوام انشائي زائل بحضور اللامتوع وحيثياته التي تنخرط ضمن المحدث.

من حصيلة هذه التجربة التي أدت إلى استبدال الفضاء من الواقع إلى الإفتراضي " من خلال تحديد لشبكة معلوماتية بصرية قائمة على مستندات جمالية..." (الليل، 2012) أما الفن النسجي الرقمي فقد وفر حلولا تشكيلية تتسارع في نسق حركتها بطابعها الرقمي الجديد بتحقيق وضعيات مستحيلة رهاننا في التخيل والتصميم فبهذه الواسطة التكنولوجية أصبحت العلاقة وطيدة بين الفنان والمتلقي خاصة عند القيام بعملية التراسل الإلكتروني ونشر هذا المنسوج في العالم.

لقد ساعدت التكنولوجيا من جهة على توثيق الأعمال الزائلة بتسجيل الأعمال الآنية. ومن جهة أخرى مهدت الطريق أمام برامج الحاسوب على توفير حلول تشكيلية جديدة دخلت حيز الفن التشكيلي وأثرته بوسائط تعبيرية رقمية.

هل تكفي هذه التكنولوجيات وحدها في إعطاء الشكل والمعنى المضموني للمنتج الفني أم أنها عالم لامادي ينتهي حين تنتهي هذه التكنولوجيا؟

قائمة المراجع:

Bachelard, G. (2007). *La poétique de l’espace.* France: imprimé en France par Vendôme impression, Groupe Landais.

Kaprow, A. (1957 published in 1966). *Assemblage, environments & happenings. / Text and design by Allan Kaprow. With a selection of scenarios by: 9 Japanese of the Gutai Group, Jean-Jacques Lebel [and others].Allan Kapro.* New York : H. N. Abrams. Retrieved from http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedia/kaprow_assemblages.pdf

Souriau, A., & Souriau, É. (2010). *Vocabulaire d'esthétique.*

ابن منظور. (بلا تاريخ). *لسان العرب.*

أيام 29و30 و 31 مارس 2022. ورشة النسيج المفتوحة بمناسبة عشرينية المعهد العالي للفنون والحرف بقابس. (بلا تاريخ).

ريتا عوض. (2008). *بنية القصيدة الجاهلية.*

طه الليل. (2012). *الابداع الرقمي الخلفيات الفكريةوالرهانات الجمالية.* (منشورات وحدة بحث ثقافات فنية، ومعارف، وتكنولوجيا جمعية فنون الواحة وثقافاتها، المحرر) تونس/قابس.

عامر, س. ب. (2021). *معجم مصطلحات الفنون البصرية.* منشورات المقدمة.

محمد محسن الزراعي. (2012). *الابداع الرقمي الخلفيات الفكرية و الرهانات الجمالية.* منشورات وحدة بحث ثقافات فنية و معارف و تكنولوجيا جمعية فنون الواحة و ثقافتها تونس/قابس.



محمد محسن الزراعي. (بلا تاريخ). *الابداع الفني و الفضاءات التواصلية.*

مسعود, م. (2001). *معجم الرائد.* بيروت لبنان.

إيقاعيّة الخيط بين الشّكل والتّشكيل النّسجي

THE RHYTHM OF THE THREAD BETWEEN FORM AND TEXTURE

Dr. Jawhara BOUBAKER د. جوهرة بوبكر
المعهد العالي للفنون والحرف بالقيروان-جامعة القيروان-الجمهورية التونسية
Higher Institute of Arts and Crafts of Kairouan- University of Kairouan-Tunisia
Jawhara.serene@hotmail.com

الاستلام:2022/05/30 التّحكيم: 21-2022/05/23 النّشر: 2022/08/20

الملـخّـص

يعدّ النسيج اتصالا وثيقا بين تفاصيل الصورة المنسوجة وتعانق الألوان فيا بينها أثناء عملية تشابك خيوط السدى بخيوط الصوف والمواد بالخامات، فتتشكلّ المنسوجات لوحات فنّية مبنية في حد ذاتها على قيم إيقاعية من خلال التوليف بين التقنيات والخامات الذي يحدث بدوره تناغما وتناسقا جميلا بين الصورة الضوئية للألوان المشبّعة بالمضمون الروحي وعلاقتها بالعالم المحسوس ـ لهذا لا يمكن للعمل النسجي أن يستمد مدلولاته إلا من المضمون الروحي للفنان الذي يجسّده تكرار الخيط بطريقة أفقية أو عمودية فيها من الجمالية الإيقاعية التي ينبثق منها منجز نسجي فني تكون فيه الخيوط والزخارف والتقنيات منتظمة ومتناسقة تارة وحرّة تارة أخرى. فإذا كان الشاعر يبتكر قصيدته من عمق مضمونه الروحي فإن الفنان التشكيلي ينسج مشاعره وخفاياه زخارفا وأشكالا يؤثثها ألوانا ليعلنها في المباشر لوحات فنية، تتربّع بعد ذلك على عرش الحائط أو ترسم جسدها الثلاثي الأبعاد في الفضاء والمساحات



الكلمات المفتاحيّة

نسيج، إيقاع، تشكيل نسجي، تشابك، زخارف

ABSTRACT

The textile is a close connection between the details of the woven image and the colors embrace each other during the process of intertwining the warp threads with the wool threads and materials with raw materials. With the spiritual content and its relation to the tangible world - this is why the textile work cannot derive its meanings except from the spiritual content of the artist, who is embodied by the repetition of the thread in a horizontal or vertical manner, from the rhythmic aesthetic from which an artistic textile achievement emerges, in which the threads, decorations and techniques are regular and harmonious sometimes and free at other times. If the poet creates his poem from the depth of his spiritual content, then the plastic artist weaves his feelings and his secrets into ornaments and forms, furnishing them with colors to announce them in the direct as artistic paintings, which then sit on the throne of the wall or paint her three-dimensional body in space and spaces.

KEY WORDS

Texture, rhythm, weaving, interlacing, decorations

المقدّمة

" إن شمس المعرفة ليس لها انتقال ومالها من مشرق غير الروح والعقل"

" صلاح موساوي"

إن استدعاء كلمة "إيقاعية" في هذه المداخلة لم يأتي من فراغ ولا لاستكشاف قراءات جديدة للنسيج، ولكن الحاجة للنظر إلى العمل النسجي كعمل فني مشحون بالإيقاعية المتدفقّة من تكرار الخيط وتدرّج الألوان من حيث تمازجها بإشعاعاتها الضوئية مع الأشكال في تناغمها مع الفضاء يولد الإيقاعية ذاتها، خاصة وأن العملية النسجية تعّج لغة إيقاعية . فأوّل ما يستدعي النظر في النسيج ذلك الاتصال الوثيق بين تفاصيل الصورة المنسوجة وتعانق الألوان فيما بينها أثناء عملية تشابك خيوط السدى بخيوط الصوف والمواد والخامات. فإذا كان الشاعر يبتكر قصيدته من عمق مضمونه الروحي فإن الفنان التشكيلي ينسج مشاعره وكوامنه زخارف وأشكالا ويؤثثها ألوانا ليعلنها في المباشر لوحات فنية تتربّع بعد ذلك على عرش الحائط أو ترسم جسدها الثلاثي الأبعاد في الفضاء والمساحات . إن المنسوجات تتشكل لوحات فنّية مقامة في حد ذاتها على تناغم جميل بين الصورة الضوئية للألوان المشبّعة بالمضمون الروحي وعلاقتها بالعوالم المحسوسة ,فلا يمكن للعمل النسجي أن يستمد مدلولاته إلا من المضمون الروحي للفنان الذي يجسّده تكرار الخيط.



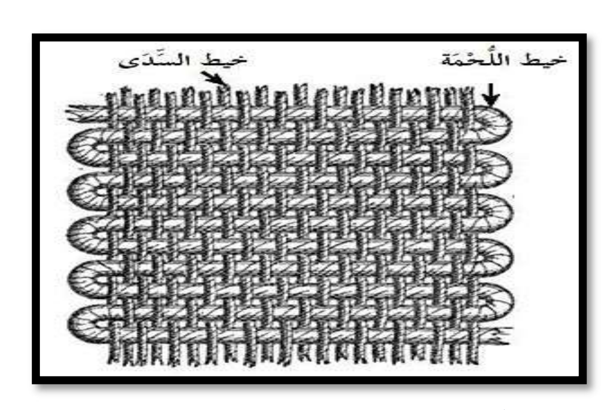
١-تشكّل المنسوجة بلغة الإيقاع:

إذا ما بدأنا حديثنا عن كلمة إيقاع فنحن نعني بها التناغم والتناسق والتناسب دون التعمق في مصدر الكلمة حتى لا نفتت أعمدة الفضول ويصير مضمون المداخلة بسيطا وخاليا من البلاغة التعبيرية والرمزية الإيحائية ، خاصة وأن اهتمامنا ارتكز على كشف العلاقة بين إيقاعية الخيط والفعل النسجي ما دام الفنان هو في ذاته شعلة من الأحاسيس وفي داخله شاعر مهمّته التشكيلية إعادة بناء قراءة جديدة ومتجدّدة للعمل النسجي في عصر الفن الرقمي وعلى ضوء التطورات الفكرية والممارسات الابداعية التي تجدّد فكرة الإبتكار باليد وتبجلّها على الإبتكار الفني الآلي .

إذا جملّنا النظر إلى كل منسوجة منجزة منذ بدايات تطورها إلى حدّ اليوم والأداة المعتمدة في إنجازها نتأّمل الإيقاع المبني على التكرار والترتيب المحقّق للتناسق المنتج عن تكريس لأساليب وتقنيات مختلفة من حيث المحاكاة والتقليد في الإنجاز إلى حدّ الابتكار والإبحار بالمنسوجة في عالم التكنولوجية بهدف التواصل بروح السجال المعاصر بين ثقافة الإنجاز النسجي المحلّي الذي حققّته أنامل حرفيات لا دراية لهنّ بمعنى الإيقاع غير أنهن تركن للصدفة مجالا من خلال عملية تركيب الخيوط وتراكبها وترتيبها بانتظام وفق تكرار منبثق عن تدرج وتمازج للألوان أو تكرار للتقنية الواحدة مثل تقنية العقدة أو النسيج المسطح من ناحية، وثقافة الإنتاج الفني الغربي للمنسوجة والمتلحّف بمنطق الوحدة الثقافية المنفتحة والتبادل الحضاري المولّد لجسور التواصل الفكري والفنّي من ناحية أخرى.

من هذا المنطلق ورجوعا إلى النسيج اليدوي التونسي نشتّم عبق الإيقاع وجماليته من حيث البنية الأولى للمنسوجة أين تتشابك الخيوط فيما بينها لتتناغم مع التقنية المعتمدة في الزربية القيروانية أو مرقوم وذرف أو الكليم التونسي القفصي - هذا التشابك المرتّب والمتكرّر بين خيوط سدى وخيوط الصوف ولّد جمالية إيقاعية جعلت من المنسوج التقليدي التونسي منبعا للاستلهام والابداع - وأوثق من ذلك هي العلاقات بين الحسي وحياة الإنسان الداخلية أو ما يمكن أن يسمى أيضا بالروح -"105 (هيغل) ولعل تكرار ضربات الخلالة يحدث جمالية إيقاعية تمازج مع أفكار الحرفية التي يبحر بها صدى صوت الضربات في عالمها الخاص.

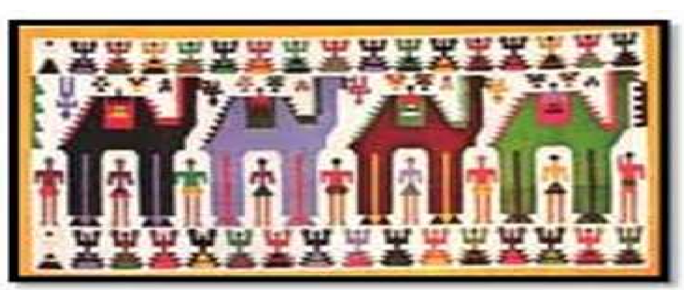




التمثّل عدد 13: الإيقاع في تشابك خيوط السدى وخيوط اللحمة

105- هيغل "المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال"ا،ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر –بيروت

من هنا نستحضر بعض الأمثلة للنساج التونسي حميدة وحادة الذي خاض في أصالة المنسوجة وفكّ رموز هويتها وجذورها الأولى ليبتكر كحرفي مبدع شكلا جديدا للمنسوج القفصي أين تفنّن في الابتكار وأبدع من حيث التصميم والنسج ،فامتزجت التقنيات بالخامات لتحدث قيّما إيقاعية حتى أطلق من ذلك عنان التجديد والابتكار في مجال "النسيج"




التمثّل عدد 14: : أعمال للنسّاج حميدة وحَادة





التمثّل عدد 15: صناعة الزربية بالطريقة التقليدية



التمثّل عدد 16:زربية العلّوشة القيروانيّة

2-المنجز النّسجي بين صنعة حرفي و شاعرية فنان

في هذا السياق بالذات نستحضر مخاض التجارب الفنية التي تولّدت من رحم تقنيات توارثت و تشكّلت من خلالها أعمال فنية ابتكرتها أيادي الفنان التشكيلي التونسي عمر كريم، حيث اعتمد تمشيّا فنّيا تمازجت فيه التقنيات بالأساليب لتتربّع على عرش خيوط نسجت بأفكار ورؤى فنية لتتشكّل بدورها زخارف وأشكالا ورموزا ودلالات بلغة التدرّج في اللون الواحد محققا بذلك إيقاعا فنيا فصارت هذه المنسوجات مبنية بناءا تشكيليا اعتمد فيه الفنان على الأصل الأول للمفهوم وفروعه الأشكال و الألوان التي تتراقص وتتناغم فيما بينها لتنتج صورة تشكيلية لعمل نسجّي فنيّ مشحون بالجمالية الإيقاعية و حافل بالدلالات السيمائية والشاعرية الفنية.







التمثّل عدد 17: منسوجة منحوتة تحت عنوان باب الحنين لعمر كريم

من هنا وجدت في أعمال هذا الفنان التشكيلي والنحات والنساج التونسي عمر كريم ما جعلني أرسي سفن ترحالي في عالم التجارب الفنية التشكيلية حتى أستقرأ بعض أعماله التي تتلحّف فيها الأشكال بالألوان بالأضواء حتى تقيم عرسها بقيم إيقاعية من خلال التوليف بين تقنيات مختلفة ولتتزوّق في بعض الأحيان بتقنيات النحت الذي تستضيفه المفاهيم التشكيلية والمصطلحات الفنية حتى يتعانقا تشكيليا ويتجسدا تقنيّا. فعمله منسوجة منحوتة تحت عنوان باب الحنين لعمر كريم جمع التشكيلي بالصوفي، جمع بين الروحي والخارجي، ألّف بين الجوانب الداخلية العميقة للنفس والأشياء الظاهرة في العالم الخارجي فترى الألوان

والأشكال تتعانق لتتراقص بلغة الإيقاع وبلاغة الإيهام لتنغمس بك في "إشراق الألوان وحرارتها وتناغمها"[106].
)محمد(1992 ,

اكتسح اللون الأزرق سطح المنسوجة فاحتواها بعمق أحاسيس الفنان المرهفة وبشاعرية وبرمزية فنيّة انجلت من فجوة ولّدتها فتوق بين المادة والخامات التي سطع من خلالها ضوء مشّع وبريق يرقّ له الحسّ ويتدفّق منه الإحساس . هذا الضوء الساطع يفوح بعطر العالم العلوي الذي يشدّ المشاهد ويسحره لتتّسع بذلك له العيون ويصعد زئبق الفضول لدى المشاهد لاكتشاف ما وراء هذه الفجوة وتدّلي الكريات ذات المعدن المشّع ضواء وبريقا ، وكأنّ بالفنان عمر كريم يجسّم النور بالخامات وهي مرتبطة أساسا بطريقة الإضاءة في المنسوجة. من ذلك لم تعد الألوان الأزرق والأحمر والأبيض تبلّغ مقاصد تشكيلية فحسب بل تجاوزت الظاهري للشكل والمفردة وتشابكت فيا بينها لتحملنا إلى الروحي المطلق بشاعرية الفنان وجمالية الإيقاع التي شكلّت هدفا من جملة الأهداف التي تمثّل المضمون الأساسي للمنسوجة المنحوتة .


صفحة [323]

يمكن القول بأن الجمالية الايقاعية انبجست من شاعرية التناغم والتجانس المنبثقة بدورها من رحم انسيابية الصلابة في المواد والخامات و من ليونة تدلّت من خيوط شكلّت مرونتها في سجال بين الصلب و اللين بين الفراغ والملأ بين الحاضر والغائب بين الظاهر والباطن بين ضوء الخامات وعتمة الألوان ليشّكل رمزيا العمق الذي أحدثه اللون الأزرق المجسد لسطح المنسوجة المنحوتة القائمة بذاتها في الفضاء ،لتبلّغ مقاصد الفنان تشكيليا وبلغة رمزية شاعرية ، ربما قد كان ألقى فيها قصيدة نسجها تشكيليا بقيم إيقاعية لتعبر عن أعماق النفس ونبلها الروحي من خلال الألوان والأشكال والخامات والمواد والتقنيات لما لهم من إمكانية تحديد المسافات والفروق بين المستويات شكلا ومضمونا، والتي تتطلّب بذلك قراءة سيمائية بطريقة فنّية .وعلى حد قول محمد محسن الزارعي في أحد دراساته اللإستيطيقا والفن على ضوء مباحث فينومنولوجية "إن الموضوع

106
–غانم ،رمضان بسطاويسي محمد،"*جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل*"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992.

الفني وفي صيغته الأدبية لدى إنغاردن ينتمي إلى حالات أشياء تقع بين الواقعي والخيالي بين الحلم واليقظة."[107] (محسن، 2003)

من هذا منطلق نقول بأن الفنان التونسي عمر كريم سعى إلى جعل النسيج عملية بناء تتم بطريقة أفقية أو عمودية وأحيانا تتعانق مع بعضها البعض على المنسج "النول" لتنسج خيوط السدى إيقاعا منتظما في ظاهره ولكنه إيقاع حرّ في باطنه من حيث حركة الخيط على سطح المنسوجة في تداخلها بخيوط الصوف لتتكوّن بذلك أشكالا و زخارف متوازنة أحيانا ومتناقضة أحيانا أخرى ـ لذلك فإن التكرار في اللون أو التدرّج فيه رغم اختلافاته وتبايناته اللونية أو التناغم بين التقنيات والخامات تبزغ عنه قيم إيقاعية تذهب بسطح المنجز النسجي إلى التأويل والنقد من جهة ، ويمكن أن تعدّ ترجمة لأفكار هذا الفنان التشكيلي الذي نسج فنّه بأسلوب تعانق فيه التشكيلّي بالشاعري في آن من جهة أخرى .





التمثّل عدد 18: صوف نول ولوح

لكن يظل السؤال مطروحا حول دلالة التماسك بين اللغة التشكيلية وجمالية الإيقاع من حيث الفعل النسجي الذي يلج بنا نحو سيمائيات الدلالة وتأويلات الصورة الفنية المنسوجة بوعي إستيطيقي وبلاغة فنية رمزية،"فترفع

---

[107] –الزارعي محمد محسن،*الإستطيقيا والفن على ضوء مباحث فينومنولوجية* "،دار محمد علي للنشر صفاقس الجديدة الجمهورية التونسية 2003،ص84وص85.

من مقام الروح وتحررها من قلق الواقع المادي"[108]، (الحبيب) لتتجلّى بذلك هذه الجمالية وتثمّن أيضا من خلال الفعل التشكيلي للفنان والنسّاج علي ناصف الطرابلسي الذي نسج الكلمات أشكالا والقصائد منسوجات تدلّت الحروف واستقامت الخطوط لتضعنا بين مفاعيل الإستيطيقا التشكيلية وعطاء الشيء اللامحسوس بقيم الإيقاع المنتظم والمرتّب والمتناغم.




التمثّل عدد 19: عمل لعلي ناصف الطرابلسي



من هنا تجسّد بنية الحروف وتناغمها المنظم الإيقاع بمنطلق الأشكال وتباين القيّم الضوئية وتكرار الفراغ الذي أحدث بدوره إيقاعا متجانسا تتراقص وتتناغم فيه الكلمات لتنتج صورة تشكيلية لعمل نسجي فنّي مشحونا بالجمالية حافلا بالقراءات والتأويلات. فهذا العمل النسجي استحضر الإحساس والخواطر التي تراود النفس لفهم التناغم بين تدلّي الخطوط والحروف التي تحمل صلابة الشكل وليونة المادة في فراغ أبيض محسوس تشكيليا ومجسدا شاعريا وكأنّه يفتح على اللاواقعي من الحياة الحاضرة ، وكأنه فتح على اللامرئي الذي يحجبه سواد المادة المسطحة لتستدعي قراءة ثنائية فيها من الرمزية ما يبيّن لنا الفعل النسجي على أنه إثارة للوعي

108 ، صفاقس. -الفريوي ، علي الحبيب ، الإنهاء الفينومينولوجي للجمالية المثالية المنعطف إلى تأويل العمل الفني، المطبعة
CONTACT

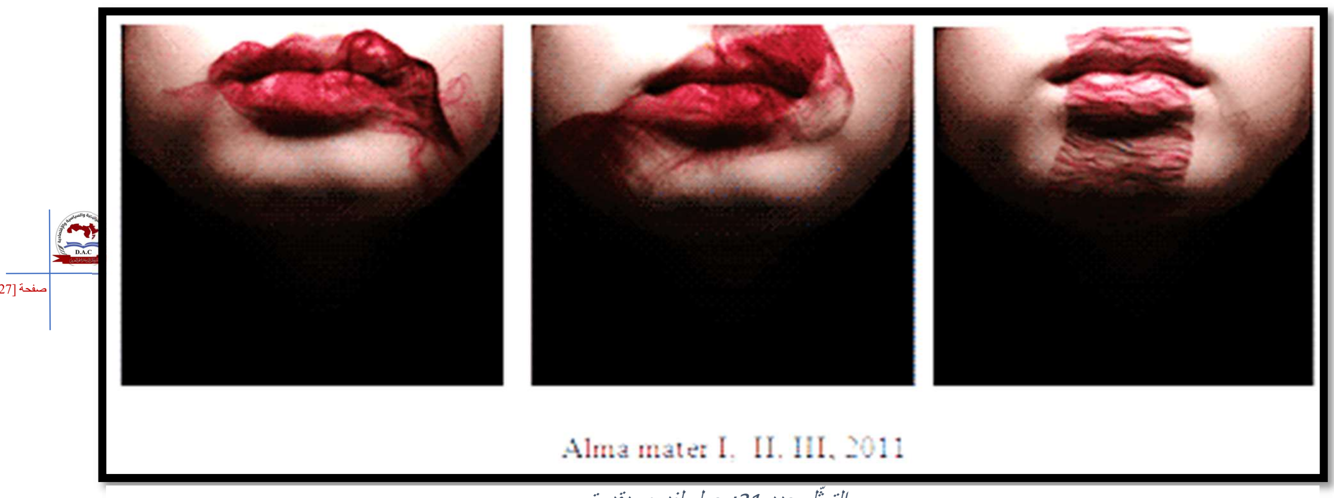
وتحركه ومن ناحية أخرى تقرأ على أن جمالية هذة المنسوجة يمكن تسميتها على حد قول كانط بإستيطيقا الجليل والتي تثير في النفس الخشية والعظمة فهي قائمة في جزء منها على إثارة النفس" .يمكن القول إنها جمالية العلوي الذي يبيّن بساطة السفلي ،الذي" يتلقى تلوينا إستيطقيا بالنظر إلى نمط الظهور الفني الذي يستدعي الإحساس بالأصلي للحياة "فإذا كأنّ بالفنان يقوم بإعادة خلق مضمون من خلال الخيال الفني أي بين الحسي والواقعي بين الداخلي والخارجي. من هنا قول بأن التجارب الفنية السابقة التي واكبت التسلسل التاريخي لحقول الفن التشكيلي الذي استلهمنا منه بعض الممارسات الفنية في مجال النسيج منذ الفن الحديث مرورا بالمعاصر إلى ما بعد الحداثة تكشف أسباب التفاوت القائم بين مختلف الأعمال الفنية النسجية المبتكرة فنيّا والأخرى المنجزة بوسطة تقنيات التكنولوجيا. ولكن هل يعطي هذا التجويف التكنولوجي للعمل النسجي من ثقافته روحا إبداعية جديدة للفضاء خاصة وأن إنتاج الخيال واقعا فنيّا ملموسا ومحسوسا لا يمكن أن تنتجه الوسائط الرقمية التي آنحرف بالمنسوجة نحو رؤية ضبابية من حيث بنائها التشكيلي ـ غير أن أهداف تكوينها محجوبة ومشحونة بجمالية الصورة الرقمية التي تصدم الروح المبدعة بفجوة تتساقط فيها الأحاسيس الفنية تحت وطئة المعاصر المبتذل أحيانا .من هنا أخذني الحنين إلى الحديث عن أعمال فنية نسجية سعت من خلالها الفنانة التشكيلية فدوى دقدوق إلى المراوحة بين أمثلة ولّدت فيها الإيقاع الحرّ والغير منتظم ولكنه متشكّل فّنيا ومتناسق في تبايناته اللونية الجامعة بين الحار والبارد والتضاد في القيم الضوئية





التمثّل عدد 20: عمل لفدوى دقدوق تحت عنوان: Désenchantée

وفي وجه آخر للإيقاعية الفنية فإن هذا العمل الفني لم يضعنا فقط أمام تضاد بين الألوان الحارة والباردة أو بين الألوان الأولية والثانوية وإنما غاص بنا في هيجان وغليان الخواطر التي تدفقت وتشابكات تشكيليا عن قصدية اكتسحت المنسوجة بمكوناتها المادية "خيوط الصوف "وبشاعرية ألوانها التي بلغّت فنيا أحاسيس الفنانة فدوى دقدوق، التي تخطّت من خلالها ماهية العمل النسجي الفني الظاهر للقارئ وكذلك القراءة التشكيلية البسيطة للعمل ـ لذلك لم القراءة الفنية مكّررة بلغة هوسرل تعيد معنى الألفاظ القائمة بل



التمثّل عدد 21: عمل لفدوى دقدوق

هو عمل نسجي ينطق ويفصح بشاعرية الألوان و إيقاعية التشابك بين النور والظل الذي انبجس من تضاد بين القيم الضوئية من حيث بياض خيوط الصوف وسواد الخلفية ،إنه عرس تشكيلي بين تموجات وتشابكات لونية وضوئية وأحاسيس فنية انبثقت عنه قيم إيقاعية تجانست بدورها مع شاعرية رمزية بلغة الفن التشكيلي وثقافة الموروث المتجدّد ـ لهذا لا نستغرب توليفها بين التقنيات وجعلها من المحسوس والملموس رقميا من حيث ابتكار ها لعدّة منسوجات رقمّيّة ومن بينها نذكر على سبل المثال هذا العمل الفوتوغرافي المنجز رقميا.

هذا العمل الفني جمع بين الصورة والفعل النسجي بواسطة تقنيات مختلفة عن الواقع الملموس حيث نلاحظ غياب الخامات والمواد التي عوضتها الفنانة فدوى دقدوق بحضور فأرة استعملتها كوسيط ركبت من خلالها الخيط وجعلت منه نسيجا، أين تكرّر فيه اللون الأحمر و تناغم مع طريقة نسجها للخيط افتراضيا. فصارت أعمالها مزيجا بين الحديث والمعاصر بلغة التشكيلي الذي يرى في هذا العمل الفوتوغرافي سجالا بين الجسد والخيط الذي كتم ورائه خفايا الفنان وخبياه ،فكأنّ بالفنانة التشكيلية فدوى دقدوق التي بدأت بفعل النسج وصولا إلى النسج الرقمي تسعى إلى الخروج بالفكرة الأولى للمنسوجة المعتاد رؤيتها منجزا نسجيا نحو عالم النسيج الرقمي الذي تعانقت فيه الفوتوغرافيا بالفعل النسجي الرقمي

إن فكرة تجاوز التقنيات والطرق والوسائل الكلاسيكية المعتمدة في مجالات الفنون التشكيلية من أدوات ومحامل لاحتضان وسائل إبداع جديدة تتسع انتشارا بفضل خطاب القبول بالعمل النسجي الرقمي وصولا إلى تغلغل الوسائط الرقمية التي فتقت المفاهيم لترتق بينها بواسطة الأدوات والتقنيات اللوجستية الحديثة .رتق انبثق عنه صورة جديدة للنسيج في مجالات الفنون التشكيلية.هذه الوسائل بمختلفها كرّست جهد الفنان للإبداع والابتكار في مجال النسيج وظفرت خيط التواصل بين القارئ والعمل النسجي، غير أن المنسوجة الرقمية اليوم قلبت الموازين وركّبت صورة جديدة لعلاقة الفنان التشكيلي "النسّاج" بإنتاجه الفني -حيث صار هذا الأخير(الفنان)المبتكر والقارئ لمنسوجته الرقمية في آن واحد بلغة إفتراضية فيها من المبالغة التي انحرفت بروحه الفنية ، فشكّلها ولوّنتها ثم سيطرت عليها بمنطق المعاصر- من هنا صار إنتاج العمل التشكيلي المنبثق من رحم التكنولوجيا يهيأ مبدعه "الفنان التشكيلي و"النسّاج" للإنقطاع عن المحاكاة واستهلاك الجاهز من تراث أو صناعات تقليدية للانخراط في جملة التطورات والتغيرات التقنوفنية التي أركعته تحت سيطرة العولمة الرقمية والتي بزغت من أحشائها أعمالا نسجية ولجت بها ثقافة صناعة الآلة في متهات الصورة وجمالية الرموز والعلامات التي تنبني أساسا على تهجين العمل الفني اليوم منسوجة كانت أو منحوتة أو تنصيبة ...إلخ. لكن هل من الممكن أن ننفصل كليا عن عمل نسجي فني مادي محسوس لنحتضن عمل نسجي غيّب إيقاعية الخيط وتشابكاته واستبدلها بصورة فنية رقمية منبثقة من حشايا الآلة؟ أم هل أن المنسوجة المبتكرة تشكيليا لم تعد تفهم أو تقرأ إلا بالنهل من العالم التقني المعاصر؟



الخاتمة

من هنا يتوسلني فضولي بالتوقّف عند هذا الحدّ من التحليل خاصة وأنه هاتفني مجيبا عن هذه التساؤلات قائلا لقد صار الفعل النسجي غائبا وركد إنتاج اليد المبدعة وسيطرت الصورة الرقية التي أنجبت مولودها الجديد المتمّثل في صناعة ثقافة المنسوجة الرقمية، منسوجة شكلّت صورة مرئية غير ملموسة مجرّدة من الفعل النسجي والتناغم الإيقاعي الذي يحدثه التوليف بين التقنيات والمواد والخامات ـ من هنا يطرح السؤال ألا يمكن ابتكار عمل نسجي فني اليوم يجمع بين الفني الملموس والمحسوس والخيال اللاواقعي أو بالأحرى بين الواقعي والافتراضي؟



قائمة المراجع

-الزارعي محمد محسن. (2003). *"الإستطيقيا والفن على ضوء مباحث فينومنولوجية "*. - صفاقس الجديدة الجمهورية التونسية : دار محمد علي للنشر صفاقس الجديدة الجمهورية التونسية.

الفؤوي علي الحبيب. (بلا تاريخ). *الإنهاء الفينومينولوجي للجمالية المثالية المنعطف إلى تأويل العمل* . صفاقس: المطبعة CONTACT.

محمد ,غ .ر .(1992) .*جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل* .المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .

هيغل. (بلا تاريخ). *المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال* . الطليعة للطباعة والنشر بيروت.



مخرجات وتوصيات المؤتمر

Conference outcomes and recommendations

- حاولت اللجنة العلميّة العمل بحرفيّة ومصداقيّة مُحترمة واجب عدم الكشف عن هويّة المشارك والمحكّم، وهو سعي صادق للحفاض على موضوعيّة التقييم ومصداقيته وشفافيّة نتائجه.
- تقدّم للمؤتمر 24 مشاركة لم تصل 4 منها إلى اكتمال المقال ووقع رفض مقالين من بين ال 20 الباقين، مع التأكيد على مراجعات عميقة لعدد آخر من المشاركات. وقد عملت اللجنة العلميّة المكوّنة من 25 محكّما على متابعة وتقييم هذه الاجتهادات المشرّفة. قُدّم لكلّ مقال ثلاث جذاذات تحكيم تقريبا وخاصّة تلك التي دار حولها جدل معرفي ومنهجي.
-



مخرجات المؤتمر

- الإيقاع هو فعل بدائي له تأثير عميق في الإنسان بانتظامه واختلاله
- يظهر الإيقاع في الفنون في شكل متناقضات، فهو يجمع معاني الاتّساق والانسجام والانتظام مع معاني الاختلاف والتباين والحريّة الإيقاعيّة.
- للإيقاع مفاهيم خاصّة وأخرى عامّة تشترك فيها الاجتهادات الفنيّة، وهو ما يفتح المجال للعمل جديّا على وضع معجم لمصطلحات الإيقاع والمعاني حسب الاختصاصات الفنيّة يكون انطلاقة لعمل جماعي هدفه توفير زاد مُعجمي يُخفّف من الصعوبات التي يعاني منها الباحث.
- مؤتمر يتطرّق إلى إشكالية الإيقاع في مفاهيم الفنون السمعيّة والبصريّة هو مشروع واعد يعمل على مطارحة موضوع قديم متجدّد بأساليبه وتقنياته وامتزاجه لإنتاج رؤى متصالحة مع مفاهيمها القديمة ومنفتحة على الرؤى الحديثة.

- أوضحت المداخلات مدى كونيّة هذا العنصر، فبالإضافة إلى توحيده للفنون السمعيّة والبصريّة والأدب والفلسفة وغيرها، فقد وحّد في الآن نفسه الشعوب مهما تباعدت أزمنتها وأمكنتها.
- حمل الإيقاع في الفنون والأدب اهتمام الباحثين باعتباره عنصر بنيوي وتحليلي أساسي للإنتاج الفني والأدبي ومن ناحية أخرى وسيلة للنقد وتأسيس الحجّة.
- غياب الإيقاع أو عدم انسجامه له تعبير يماثل انتظامه. فبالعودة إلى فكر "أدرنو" مثلا هي الحقيقة بعينها، لأنّ الجمال والبشاعة هي حقيقة حياتيّة تتقبّل المتضادات ولا تحتكرها من أجل مشهد وحيد، هجين يبعدنا عن الطبيعة وبالتالي عن حقيقة الإنسان.
- الإيقاع السمعي والبصري يحمل تفاعلات متبادلة بين الباث والمتقبّل يظهر من خلال التأثّر والتأثير، تقدّم ترجمات ظاهرة وباطنة عبر حركات الجسد وإيماءاته وتذوّقه.

توصيات المؤتمر



- يجب التوغّل أكثر في عنصر "الإيقاع" لا تقف على اختصاص بعينه، بل تتعدّاه للعمل على دراسات متعدّدة الاختصاصات.
- اتّضح جليّا من خلال المناقشات أهميّة تكثيف الحوار بين الاختصاصات الفنيّة والأدبيّة، واختيار عناصر وإشكاليات على غرار الإيقاع كمحاور للتفكير وتبادل المعرفة.
- شجّع المشاركون على مواصلة هذا المشروع لمتابعة ديناميكيّة المعرفة حول إشكالية الإيقاع في مفاهيم الفنون السمعيّة والبصريّة. وهو ما سيرفع من مستوى المسؤوليّة ويحثّنا على مواصلة العمل لإعداد النسخة الثانية لمؤتمر الإيقاع في مفاهيم الفنون السمعيّة والبصريّة.

الإيقاع

في مفاهيم الفنون السمعيّة والمرئيّة

رئيس المركز الديمقراطي العربي: **أ. عمّار شرعان**

رئيس المؤتمر: **د. علي شمس الدّين**

منسّقة الكتاب: **د.ة. فاتن محمّد ريدان**

مدير النّشر بالمركز الديمقراطي: **د. أحمد بوهكو**

رقم تسجيل الكتاب:

VR. 3383 - 6657.B

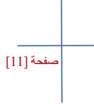
المعرّف الرّقمي للمشروع-DOI-:

10.13140/RG.2.2.23740.51842

الطّبعة الأولى

أوت 2022 م




صفحة [11]











in the Concepts of Audio and Visual Arts

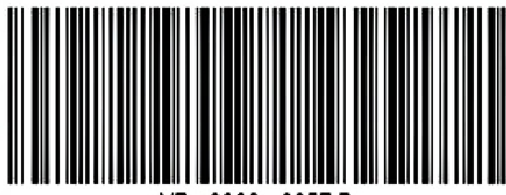
Supervising and coordination:

Dr.Ali CHAMSEDDINE/ Dr.Faten RIDENE



Democratic Arab Center

Berlin- Germany



DEMOCRATIC ARABIC CENTER
Germany, Berlin10315 Gensinger-Str:112
http//democraticac.de
Tel.: 0049- Code 030- 54884375 / 030- 91499898 / 030-86450098
Viper-Watts App : 00491742783717

